Библиотека психоанализа

Юлия Кристева

Черное солнце

Депрессия и меланхолия



Библиотека психоанализа

ЧЕРНОЕ СОЛНЦЕ

Programme
A. Pouchkine

Издание осуществлено в рамках программы "Пушкин" при поддержке Министерства иностранных дел Франции и Посольства Франции в России.

Ouvrage réalisé dans le cadre du programme d'aide à la publication Pouchkine avec le soutien du Ministère des Affaires Etrangres français et de l'Ambassade de France en Russie.

Julia Kristeva

SOLEIL NOIR

Dépression et mélancolie

Paris
«Gallimard»
1987

Юлия Кристева

Черное солнце
Депрессия и меланхолия

Москва
«Когито-Центр»
2010

УДК 159.9
ББК 88
К 82

Перевод с французского
Д. Ю. Кралечкина
Научная редакция
А. В. Россохина, В. Ю. Кузнецова

Кристева Юлия

К 82 Черное солнце: Депрессия и меланхолия / Пер. с фр. – М.: «Когито-Центр», 2010. – 276 с. (Библиотека психоанализа)

ISBN 2-07-032515-6 (фр.)
ISBN 978-5-89353-326-2 (рус.)

УДК 159.9
ББК 88

Книга выдающегося французского психоаналитика, философа и лингвиста Ю. Кристевой посвящена теоретическому и клиническому анализу депрессии и меланхолии. Наряду с магистральной линией психоаналитического исследования ей удается увязать в целостное концептуальное единство историко-философский анализ, символические, мистические и религиозные аллегории, подробный анализ живописи Гольбейна, богословско-теологические искания, поэзию Нерваля, мифические повествования, прозу Достоевского, особенности православного христианства, художественное творчество Дюрас.

Книга будет с интересом прочитана не только специалистами-психологами, но и всеми, кто интересуется новейшими течениями в гуманитарных исследованиях.

В оформлении использован рисунок первого российского психоаналитика И. Д. Ермакова, любезно предоставленный его дочерью М. И. Давыдовой.

ISBN 2-07-032515-6 (фр.)
ISBN 978-5-89353-326-2 (рус.)

Содержание

Что унываешь ты, душа моя, и что смущаешься?

Псалом Давида, 42: 6

Величие человека в том, что он знает о своем ничтожестве.

Паскаль. Мысли

Быть может, всю свою жизнь ищешь только его и ничего больше – наивеличайшее горе, дабы стать самим собой, прежде чем умрешь.

Селин. Путешествие на край ночи

Глава 1

Психоанализ как контрдепрессант

Писать о меланхолии для тех, кого меланхолия опустошает, имеет смысл, только если это идет от самой меланхолии. Я пытаюсь сказать вам о бездонной печали, той несообщаемой боли, которая порой поглощает нас – и зачастую на длительное время, – заставляя потерять вкус к любой речи, любому действию, вкус к самой жизни. Это отчаяние – не отвращение, которое предполагало бы, что я остаюсь способной к желанию и творению, пусть и негативным, но, несомненно, существующим. В депрессии, когда само мое существование готово рухнуть, его бессмыслица не трагична – она представляется мне очевидной, оглушающей и неизбежной.

Откуда поднимается это черное солнце? Из какой безумной галактики его тяжелые невидимые лучи доходят до меня, пригвождая к земле, к постели, обрекая на немоту и отказ?

Только что полученная мною травма – например, любовная или профессиональная неудача, какие-то горе или печаль, затрагивающие мои отношения с близкими, – все это часто оказывается лишь легко определимым спусковым крючком моего отчаяния. Предательство, смертельная болезнь, несчастный случай или увечье, внезапно отрывающие меня от той категории нормальных людей, которая представлялась мне нормальной, или же обрушивающиеся с тем же самым

эффектом на дорогое мне существо, или наконец – что еще?.. Бесконечен список несчастий, гнетущих нас изо дня в день… Все это внезапно наделяет меня другой жизнью. Жизнью, жить которой нельзя, жизнью, нагруженной ежедневными заботами, проглоченными или пролитыми слезами, неразделенным отчаянием – порой жгучим, но иногда бесцветным и пустым. В общем – безжизненным существованием, которое, перевозбуждаясь из-за усилий, прилагаемых мною, чтобы просто длить его, в каждое мгновение готово соскользнуть в смерть. Смерть-отмщение или смерть-избавление – отныне внутренний порог моей подавленности, невозможный смысл этой жизни, чье бремя ежесекундно представляется мне невыносимым, за исключением тех моментов, когда я мобилизуюсь, дабы противостоять катастрофе. Я живу живым мертвецом, оторванным, кровоточащим, обращенным в труп куском плоти, в замедленном ритме или в промежутке, в стертом или раздутом времени, поглощенном болью… Непричастная чужому смыслу, чуждая и случайная для наивного счастья, я извлекаю из своей хандры высшую, метафизическую ясность. На границах жизни и смерти меня иногда охватывает горделивое ощущение, что я – свидетель бессмыслицы Бытия, откровения абсурдности всех связей и существ.

Моя скорбь – скрытая сторона моей философии, ее немая сестра. Кроме того, тезис «философствовать – это учиться умирать» нельзя было бы понять без меланхолического принятия боли и ненависти, кульминацией которого станет «забота» Хайдеггера и открытие нашего «бытия-к-смерти». Без предрасположенности к меланхолии не существует психики, отыгрывания или игры.

Однако сила событий, которые вызывают у меня депрессию, часто не соответствует тому ощущению бедствия, которое меня затопляет. Более того, кажется, что разочарование, которое я испытываю здесь и сейчас, каким бы жестоким оно ни было, входит в резонанс, вступает в связь с травмами, траур по которым, как я понимаю, я так и не сумела завершить. Предпосылки своего теперешнего крушения я могу

найти в потере, смерти кого-то или чего-то, что я некогда любила, или же в трауре по ним. Исчезновение этого необходимого существа по-прежнему лишает меня наиболее ценной части меня самой: я живу как рана или лишение, дабы в какой-то момент открыть, что моя боль – лишь отсрочка ненависти или желания заполучить власть над теми, что покинули меня. Моя депрессия показывает, что я не умею терять: быть может, я не смогла найти для потери достойной замены? Отсюда следует, что всякая потеря влечет потерю моего существа – и самого Бытия. Депрессивный человек оказывается сумрачным радикальным атеистом.

Меланхолия – темная подоснова любовной страсти

Печальная чувственность, мрачное опьянение образуют заурядный фон, на котором подчас вырисовываются наши идеалы или наши эйфории, когда им не случается быть тем неуловимым прояснением, которое разрывает любовный гипноз, притягивающий двух людей друг к другу. Осознавая, что мы обречены терять своих возлюбленных, еще больше мы, возможно, опечалены тем, что замечаем в возлюбленном тень любимого и давно потерянного объекта. Депрессия – это скрытое лицо Нарцисса, то, что увлечет его к смерти и которое неведомо ему в тот момент, когда он любуется собой в отражении. Разговор о депрессии снова заведет нас в топкую страну нарциссического мифа[1]. Но на этот раз мы увидим в нем не обескураживающую и хрупкую любовную идеализацию, но – напротив – тень, брошенную на неустойчивое Я, едва отделенное от другого именно *потерей* этого необходимого другого. Тень отчаяния.

Вместо того чтобы искать смысл отчаяния (он очевиден или метафизичен), признаем, что смысл есть только у отчаяния. Ребенок-король становится безутешно печальным, прежде чем произнесет свои первые слова: именно то,

1 См.: *Kristeva J.* Histoires d'amour. P.: Denoël, 1983.

что теперь он безвозвратно, безнадежно отделен от собственной матери, подталкивает его к тому, чтобы попытаться обрести ее, как и другие объекты любви, – сначала в собственном воображении, а затем в словах. Семиология, занимающаяся нулевой степенью символизма, неминуемо приходит к вопросу не только о состоянии любви, но и о его бледной спутнице – меланхолии, дабы сразу же заметить, что если не существует письма, которое не было бы любовным, не существует и воображения, которое явно или тайно не было бы меланхоличным.

Мысль–кризис–меланхолия

Однако меланхолия – явление не французское. Строгость протестантизма или же матриархальный груз православия с гораздо большей легкостью вступают в сговор с индивидуумом, погруженным в траур, когда они не склоняют его к угрюмому смакованию. И если верно, что французское Средневековье демонстрирует нам печаль в облике утонченных фигур, то галльский тон, вечно возрождающийся и просветленный, больше родствен юмору, эротике и риторике, а не нигилизму. Паскаль, Руссо и Нерваль составляют печальную фигуру и… исключение.

Для говорящего существа жизнь – это жизнь, у которой есть смысл: жизнь образует саму вершину смысла. Поэтому если оно теряет смысл жизни, сама жизнь тут же теряется – разбитый смысл угрожает жизни. В эти моменты неопределенности депрессивный больной становится философом, и мы обязаны Гераклиту, Сократу и более близкому к нам в историческом отношении Кьеркегору крайне резкими текстами, посвященными смыслу и бессмыслице Бытия. Однако следует вернуться к Аристотелю, чтобы найти рассуждение о тех отношениях, которые философы поддерживают с меланхолией. Согласно *«Problemata»*[1] (30, I), приписываемым Аристотелю,

1 «Проблемы» – псевдоаристотелевский трактат, предположительно созданный уже в Средневековье. – *Прим. пер.*

черная желчь (*melaina kole*) характеризует великих людей. В (псевдо)аристотелевском рассуждении рассматривается вопрос *ethos-perriton,* исключительной личности, которой якобы свойственна меланхолия. Продолжая опираться на понятия Гиппократа (четыре жизненных сока и четыре темперамента), Аристотель вводит кое-что новое, отделяя меланхолию от патологии, помещая ее в природу и – главное – утверждая, что она проистекает из *теплоты,* которая считается регулирующим принципом всего организма, и из *mesotes,* управляемого взаимодействия двух противоположных энергий. Это греческое понятие меланхолии сегодня нам чуждо – оно предполагает «хорошо отмеренное уклонение» (*eukratos anomalia*), метафорически выражающееся в пене (*aphros*), эйфорическом контрапункте черной желчи. Эта белая смесь воздуха (*pneuma*) и жидкости заставляет пениться море, вино, а также мужскую сперму. В действительности Аристотель объединяет научное изложение с ссылками на мифы, связывая меланхолию с пенной спермой и эротизмом и открыто ссылаясь на Диониса и Афродиту (953b, 31–32). Рассматриваемая им меланхолия – это не болезнь философа, а сама его природа, его *ethos*. Это не та меланхолия, которая поражает первого греческого меланхолика, Беллерофонта, о котором нам рассказывает «Илиада» (VI, 200–203): «Став напоследок и сам небожителям всем ненавистен, / Он по Алейскому полю скитался кругом, одинокий, / Сердце глодая себе, убегая следов человека»[1]. Аутофаг – оставленный богами, изгнанный божественным постановлением, этот отчаявшийся был обречен не на безумие, а на отчуждение, на отсутствие, на пустоту… У Аристотеля меланхолия, уравновешиваемая гением, становится равнообъемной тревоге человека, заброшенного в Бытие. В ней можно увидеть предвестье хайдеггеровской тревоги как *Stimmung*[2] мысли. А Шеллинг сходным образом обнаружил в ней «сущность человеческой природы», знак

1 Перевод Н. И. Гнедича. – *Прим. пер.*

2 Настроение, настрой (Хайдеггер) (*нем.*). – *Прим. пер.*

«симпатии человека к природе». Поэтому философ должен быть «меланхоликом из-за переизбытка человечности»[1].

Это понимание меланхолии как пограничного состояния и исключительного качества, открывающего истинную природу бытия, претерпело глубокое изменение в Средние века. С одной стороны, средневековое мышление возвращается к космологиям поздней античности и связывает меланхолию с Сатурном, планетой духа и мысли[2]. «Меланхолии» Дюрера (1514) удается полностью переместить все эти теоретические спекуляции, достигшие своего апогея у Марсилио Фичино, в пластические искусства. С другой стороны, христианская теология считает печаль грехом. Данте помещает «стенающие толпы, потерявшие благо рассудка» в «скорбном граде» («Ад», песнь III). «Тяжесть на сердце» означает потерю Бога, поэтому меланхолики образуют «секту жалких людей, злых и на Бога, и на его врагов» – наказание состоит в том, что у них «отнята всякая надежда на смерть». Нельзя пощадить и тех, кого отчаяние подтолкнуло к насилию против самих себя, то есть самоубийц и расточителей – они осуждены на превращение в деревья (песнь XIII). Однако средневековые монахи начинают практиковать печаль – в качестве мистической аскезы (*acedia*) она окажется средством парадоксального познания божественной истины и определит главное испытание веры.

Меланхолия, изменяющаяся в зависимости от религиозного климата, если можно так сказать, утверждается в религиозном сомнении. Нет ничего более грустного, чем мертвый Бог, и даже Достоевский будет ошеломлен душераздирающим изображением мертвого Христа на картине Гольбейна-мл., противопоставленным «истине воскрешения». Эпохи, когда наблюдается крушение религиозных и политических идолов, эпохи кризиса особенно склонны к черной желчи. Верно,

1 См.: La Melanconia dell'uomo di genio. Ed. Il Melangolo, a cura di Carlo Angelino / Ed. Enrica Salvaneschi. Genova, 1981.

2 О меланхолии в истории идей и искусств см. фундаментальную работу: *Klibanski K., Panofski E., Saxi Fr.* Saturn and Melancholy / Ed. T. Nelson. 1964.

что безработный не так склонен к самоубийству, как оставленный любовник, однако в периоды кризиса меланхолия становится навязчивой, она высказывается, обращается к собственной археологии, производит представления и знания о себе. Записанная меланхолия, конечно, уже не имеет большого отношения к клиническому оцепенению, которое носит то же самое название. За пределами терминологического смешения, которое до сего момента мы сохраняли (что такое меланхолия? что такое депрессия?), сталкиваемся мы с загадочным парадоксом, который не перестанет нас озадачивать: хотя потеря, горе и отсутствие запускают работу воображения и постоянно питают его, постоянно угрожая ему и низвергая его, стоит заметить и то, что именно из отказа признать это мобилизующее горе воздвигается фетиш произведения. Именно художник, снедаемый меланхолией, с наибольшим ожесточением сражается с символическим отвержением, обволакивающим его... Пока его не поразит смерть или пока самоубийство – как это случается с некоторыми – не станет неотвратимым как окончательный триумф над небытием потерянного объекта...

Меланхолия/депрессия

«Меланхолией» мы будем называть клинический комплекс симптомов, включающих торможение и асимболию и проявляющихся у определенного индивидуума временами или хронически, чередуясь чаще всего с так называемой маниакальной стадией экзальтации. Когда два явления – подавленность и возбуждение – характеризуются меньшими интенсивностью и частотой, тогда можно говорить о невротической депрессии. Не отказываясь от различия меланхолии и депрессии, теория Фрейда повсюду обнаруживает один и тот же *невозможный траур по материнскому объекту*. Вопрос: невозможный в силу какого-то родительского недостатка? Или какой-то биологической хрупкости? Меланхолия – воспользуемся снова этим общим термином, после того как мы различили психотические и невротические

симптомы, – обладает устрашающей привилегией помещать вопрошание аналитика на перекрестье биологического и символического. Параллельные серии? Последовательные ряды? Случайное пересечение, которое необходимо уточнить, или какое-то иное отношение, которое еще предстоит изобрести?

Два термина – «меланхолия» и «депрессия» – обозначают комплекс, который можно было бы назвать депрессивно-меланхолическим и границы которого на самом деле являются нечеткими. В его пределах психиатрия использует понятие «меланхолия» только для спонтанно развивающейся необратимой болезни (которая поддается лечению лишь антидепрессантами). Не углубляясь в подробности различных типов депрессии (депрессии «психотической» или «невротической», или – по другой классификации – «тревожной», «возбужденной», «заторможенной» или «враждебной»), не затрагивая также и весьма многообещающую, но пока еще неясную область изучения воздействия антидепрессантов (МАО-ингибиторы, трициклические и гетероциклические соединения), мы в дальнейшем ограничимся *фрейдовским горизонтом*. Отправляясь от него, мы попытаемся выделить то, что внутри депрессивно-меланхолического комплекса – сколь бы нечеткими ни были его границы – относится к общему опыту *потери объекта,* а также *модификации означающих связей*. Последние – и, в частности, язык – в депрессивно-меланхолическом комплексе оказываются неспособными обеспечить аутостимуляцию, необходимую для запуска некоторых реакций. Язык, вместо того чтобы работать в качестве «системы компенсаций», напротив, гиперактивирует связку тревоги – наказания, включаясь таким образом в процесс замедления поведения и мышления, характерный для депрессии. Хотя временная печаль (или траур) и меланхолическое оцепенение отличаются друг от друга в клиническом и нозологическом отношениях, они, однако, в равной степени поддерживаются нетерпимостью к *потере объекта* и *провалом означающего* при попытке найти компенсаторный выход из состояний

ухода в себя, так что в итоге субъект замыкается в себе вплоть до полного бездействия, притворяясь мертвым или даже убивая себя. Таким образом, мы будем говорить о депрессии и меланхолии, не различая каждый раз частные особенности этих двух состояний, но имея в виду их общую структуру.

Депрессивный больной: ненавидящий или раненный. «Объект» и «вещь» траура

Согласно классической психоаналитической теории (Абрахам[1], Фрейд[2], М. Кляйн[3]), депрессия, как и траур, скрывает агрессивность по отношению к потерянному объекту и, таким образом, проявляет амбивалентное отношение депрессивного человека к объекту своего траура. «Я его люблю (так, кажется, говорит депрессивный больной о каком-то существе или потерянном объекте), но еще больше я его ненавижу; поскольку я его люблю, то, чтобы его не потерять, я помещаю его в себя; но поскольку я его ненавижу, этот другой во мне оказывается плохим Я, то есть, я плохой, я ничтожен, и я себя убиваю». Жалоба на себя, следовательно, оказывается жалобой на другого и умертвление себя – трагической маскировкой убийства другого. Подобная логика, как мы понимаем, предполагает наличие сурового Сверх-Я и всю диалектику сложных отношений идеализации и обесценивания себя и другого, причем вся совокупность этих движений покоится на механизме *идентификации*. Ведь именно благодаря моей идентификации с этим ненавидимым-любимым другим, осуществляемой благодаря

1 См.: *Abraham K.* Préliminaires à l'investigation et au traitement psychanalitique de la folie maniaco-dépressive et des états voisins (1912) // Œuvres complètes. P.: Payot, 1965. T. I. P. 99–113.

2 См.: *Freud S.* Deuil et mélancholie (1917) // Métapsychologie. P.: Gallimard, 1968. P. 147–174; S. E. T. XIV. P. 237–258; G. W. T. X. P. 428–446.

3 См.: *Klein M.* Contribution à l'étude de la psychogenèse des états maniaco-dépressifs (1934); Le deuil et ses rapports avec les états maniaco-dépressifs // Essais de psychanalyse. P.: Payot, 1967. P. 311–340, 341–369.

инкорпорации–интропроекции–проекции, я помещаю в самого себя его лучшую часть, которая становится моим тираническим и неумолимым судьей, – так же как я помещаю в себя и его отвратительную часть, которая унижает меня и которую я стремлюсь уничтожить. Следовательно, анализ депрессии проходит через обнаружение того факта, что жалоба на себя является ненавистью к другому, а последняя, несомненно, – волна, несущая неосознанное сексуальное желание. Понятно, что подобное перемещение ненависти в процессе переноса является рискованным и для психоаналитика, и для пациента, так что терапия депрессии (даже той, что называют невротической) граничит с шизоидным раздроблением.

Отмеченный Фрейдом и Абрахамом меланхолический каннибализм, который обнаруживается в определенном числе сновидений и фантазмов[1] депрессивных людей, выражает эту страсть удержания во рту (хотя вагина и анус также могут поддаваться подобному управлению) невыносимого другого, которого я желаю разрушить, дабы с бóльшим успехом владеть им живым. Другого – скорее раздробленного, разорванного, разрезанного, проглоченного и переваренного… чем потерянного. Меланхолическое каннибальское воображаемое[2] является отрицанием реальности потери, а также смерти. Оно демонстрирует боязнь потерять другого при обеспечении выживания Я, которое, конечно, брошено, однако не отделено от того, кто все еще и постоянно питает его и превращается в него, тем самым воскресая – благодаря этому пожиранию.

Однако лечение нарциссических больных заставило современных психоаналитиков открыть другую модальность депрессии[3]. В ней печаль (ни в коем случае не являясь скрытой

1 См. ниже гл. III, p. 86.

2 Как это подчеркивается Пьером Фелида: *Félida Pierre*. Le cannibalisme mélancholique // L'Absence. P.: Gallimard, 1978. P. 65.

3 См.: *Jacobson E.* Depression, Comparative studies of normal, neurotic and psychotic condition. N. Y.: Int. Univ. Press, 1977; Trad. franç. Payot, 1984; *Grunberger B.* Études sur la dépression; Le suicide du mélancholique // Le Narcissisme. P.: Payot, 1975; *Rosolato G.* L'axe narcissique des dépressions // Essais sur le symbolique. P.: Gallimard, 1979.

атакой против воображаемого другого, который враждебен, поскольку фрустрирует) должна быть сигналом первичного уязвленного Я – неполного и пустого. Подобный индивидуум не считает, что ему нанесен ущерб; он считает себя пораженным неким фундаментальным недостатком, врожденной нехваткой. Его горе не скрывает виновность или вину, обусловленную тайно замышляемой местью амбивалентному объекту. Скорее, его печаль может быть наиболее архаичным выражением нарциссической травмы, несимволизируемой, неименуемой – столь ранней, что ее нельзя соотнести ни с каким внешним агентом (субъектом или объектом). У депрессивного человека, склонного к нарциссизму, печаль на самом деле является его единственным объектом, – точнее, она оказывается эрзацем объекта, к которому он привязывается, которого он приручает и лелеет за недостатком другого. В этом случае самоубийство – не закамуфлированный акт агрессии, а воссоединение с печалью и с тем, что по ту сторону от нее, с невозможной и навеки неприкосновенной, навсегда удалившейся любовью – вот что обещает небытие, смерть.

Вещь и Объект

Депрессивный человек со склонностью к нарциссизму оплакивает не Объект, а Вещь[1]. Будем называть Вещью реальное, противящееся означиванию, полюс притяжения

1 Констатировав, что со времени зарождения греческой философии схватывание *вещи* взаимосвязано с высказыванием *суждения* и его *истиной,* Хайдеггер, однако, открывает вопрос об «историчном» характере вещи: «Вопрос по направлению к вещи приходит в движение из глубины его начала» (Qu'est-ce qu'une chose? / Trad. franç. P.: Gallimard, 1965. P. 57). Не углубляясь в историю начала этой мысли о вещи, но открывая ее в промежутке, который образуется между человеком и вещью, Хайдеггер отмечает, переча Канту: «Этот интервал [человек–вещь] как пред-схватывание распространяет свою хватку по ту сторону вещи в то самое время, когда в возвратном движении он схватывает нас сзади». В бреши, открытой вопросом Хайдеггера, следовавшем однако за выполненным Фрейдом сокрушением рациональных достоверностей, мы будем говорить о *Вещи,* понимая под ней «какую-то вещь», «нечто»,

и отталкивания, обитель сексуальности, из которой будет выделен объект желания.

Ослепляющая метафора ее дана Нервалем, указывающим на настойчивость без присутствия, на свет без представления: Вещь – это солнце в сновидении, ясное и черное одновременно. «*Каждому известно, что в снах мы никогда не видим солнца, хотя часто у нас появляется восприятие гораздо более яркого света*»[1].

На основании этой архаической привязки у больного депрессией вырабатывается впечатление, будто он лишен некого невыразимого высшего блага, чего-то непредставимого, что изобразить могло бы, видимо, одно лишь пожирание, указать на что могло бы только *заклинание,* но ни одно слово не способно его обозначить. Поэтому никакой эротический объект не сможет заместить для него незаменимое восприятие места или до-объекта, заключающих либидо в узилище и обрезающих связи желания. Зная, что он лишен своей Вещи, больной депрессией бросается на поиски приключений и любви, которые всегда оказываются разочаровывающими, или же, отчаявшийся и лишенный дара речи, замыкается наедине со своей неименуемой Вещью. «Первичная идентификация» с «отцом из личной предыстории»[2] может быть средством, показателем единения, которое позволило бы ему завершить траур по Вещи. Первичная идентификация запускает компенсацию за Вещь и одновременно начинает

которое, мельком увиденное в ретроспективе уже заданным субъектом, представляется как нечто неопределенное, неотделенное, несхватываемое, в том числе и в определении самой сексуальной вещи. Термин Объект мы будем использовать только для пространственно-временного постоянства, которое верифицируется суждением, высказанным субъектом, который остается хозяином своей речи.

1 *Nerval*. Aurélia // Œuvres complètes. La Pléiade. P.: Gallimard, 1952. T. I. P. 377.

2 См.: *Freud S.* Le moi et le ça (1923) // Essais de psychanalyse. P.: Payot, 1976. P. 200; S. E. T. XIX. P. 31; G. W. T. XIII. P. 258.

привязывать субъекта к другому измерению – измерению воображаемого присоединения, которое отчасти напоминает связь веры, которая у больного депрессией как раз и рвется.

У меланхолика первичная идентификация оказывается хрупкой и неспособной обеспечить иные идентификации, в том числе те символические идентификации, на основании которых *эротическая Вещь* могла бы превратиться в *Объект желания,* захватывающий и гарантирующий непрерывность метонимии удовольствия. Меланхолическая вещь прерывает метонимию желания, а также противопоставляет себя внутрипсихической проработке потери[1]. Как приблизиться

---

1 Наш тезис следует отличать от тезиса Лакана, когда тот комментирует понятие «Ding» на основе фрейдовского «Entwurf»: «Это *das Ding* не в отношении, в каком-то смысле рефлексивном, поскольку оно раскрываемо, – отношении, которое заставляет человека ставить под вопрос свои слова, которые якобы ссылаются на вещи, которые они однако же и создали. В *das Ding* есть другая вещь. То, что есть в *das Ding,* – это настоящий секрет <...> Нечто, что желает. *Одна* нужда, а не *многие* потребности, чрезвычайность, неотложность. Состояние *Not des Lebens* – это чрезвычайное положение самой жизни <...> количество энергии, сохраненной организмом в соответствии с реакцией и необходимой для сохранения жизни» (L'ethique de la psychanalyse. Séminaire de 9 décembre 1959. P.: Seuil, 1986. P. 58 sq.). Речь тут должна идти о психических вписываниях (*Niederschrift*) до четырехлетнего возраста, которые для Лакана всегда являются «вторичными», но при этом близкими к «качеству», «усилию», «эндопсихике». «*Ding* как *Fremde,* как чуждое и временами даже враждебное, во всяком случае как первое внешнее <...> – именно этот объект, *das Ding* как абсолютно Другое субъекта как раз и требуется обрести. Он обретается самое большее как сожаление <...> И в этом состоянии стремления к нему и его ожидания будет искаться – во имя принципа удовольствия – то оптимальное напряжение, ниже которого не существует ни восприятия, ни усилия» (р. 65). И еще более ясно: «*Das Ding* исходно является тем, что мы, следовательно, называем вне-означаемым. Именно в зависимости *от этого вне-означаемого и от патетического отношения к нему субъект сохраняет свою дистанцию и складывается в этом мире отношения, первичного аффекта, предшествующего всякому вытеснению.* Вокруг

к этому месту? Сублимация – попытка, направленная на эту цель: благодаря своим мелодиям, ритмам, семантическим многозначностям так называемая поэтическая форма, разделяющая и перерабатывающая знаки, оказывается единственным «вместилищем», которое, похоже, обеспечивает ненадежное, но адекватное овладение Вещью.

Мы предположили, что больной депрессией – атеист, лишенный смысла, лишенный ценностей. Он как будто принижает себя из страха или неведения Потустороннего. Между тем, каким бы атеистом он ни был, отчаявшийся является мистиком – он цепляется за свой до-объект, не веря в Тебя, но будучи немым и непоколебимым адептом своего собственного невысказываемого вместилища. Именно эту юдоль необычного освящает он своими слезами и своим наслаждением. В этом напряжении аффектов, мускулов, слизистых оболочек и кожных покровов он испытывает одновременно принадлежность и удаленность по отношению к архаическому другому, который пока ускользает от репрезентации и именования, но отпечаток которого несут его телесные выделения и их автоматизм. Больной депрессией, не доверяющий языку, чувствителен и, конечно, уязвлен, но все же он пленник аффекта. Аффект – вот его вещь.

Вещь вписывается в нас без воспоминания, тайная сообщница наших невыразимых тревог. Воображают о радостях встречи после разлуки, которые обещаны регрессивными мечтаниями, требующими венчания с самоубийством.

Появление Вещи мобилизует в образующемся субъекте его жизненный порыв: недоношенный, каковым является

этого вращается вся первичная артикуляция *Entwurf*» (p. 67–68). Однако, если Фрейд подчеркивает тот факт, что Вещь представляется только как *крик*, Лакан переводит его «словом», играя на двусмысленности французского термина «mot [„слово“]» («слово – это то, что умалчивается», «ни одно слово не произносится»). «Вещи, о которых идет речь <...> – это вещи, которые немы. А немые вещи – это совсем не то же самое, что вещи, которые не имеют никакого отношения к словам» (Ibid. P. 68–69).

каждый из нас, выживает, только цепляясь за другого, воспринимаемого как дополнение, протез, защитная оболочка. Однако, это влечение к жизни является в высшей степени тем, что *в то же самое время* меня отвергает, меня изолирует, отвергает его/ее). Никогда двусмысленность влечений не страшна так, как в этом начале инаковости, где, не имея фильтра языка, я не могу вписать мое насилие в «нет», да и ни в какой иной знак. Я могу лишь извергнуть его жестами, спазмами, криками. Я выталкиваю его, проецирую. Моя необходимая вещь также неизбежно оказывается и моим врагом, моим пугалом, притягательным полюсом моей ненависти. Вещь отпадает от меня при продвижении этих аванпостов означивания, на которых Глагол еще не стал моим Бытием. Вещь, то есть ничто, которое и есть причина и в то же время отпадение, прежде чем стать Другим, оказывается сосудом, который содержит мои отбросы и все то, что происходит от *cadere*[1], – это отброс, с которым я смешиваюсь в печали. Мерзость библейского Иова.

При водружении этой Вещи (которая для нас – и своя, и чужая) мобилизуется анальность. Меланхолику, припоминающему этот предел, на котором вычленяется его Я, одновременно обрушивающееся в обесценивание, не удается мобилизовать свою анальность, дабы сделать из нее прибор для отделений и проведения границ – тот, что действует в обычном случае или даже выходит на первый план у страдающего навязчивыми состояниями. Напротив, у больного депрессией все его Я погружается в деэротизированную анальность, которая, однако, представляется ликующей, поскольку стала вектором наслаждения в слиянии с архаической Вещью, воспринимаемой не в качестве значащего объекта, а в качестве приграничного элемента Я. Для больного депрессией Вещь, как и я, – это выпадения, которые увлекают его к невидимому и неименуемому. *Cadere*. Сплошные отбросы, сплошные трупы.

---

1 Падать, отпадать (*лат.*). – *Прим. пер.*

Влечение к смерти как первичное вписывание разрыва (травмы или потери)

Фрейдовский постулат *первичного мазохизма* смыкается с некоторыми аспектами нарциссической меланхолии, в которой угасание любой либидинальной связи не столько представляется всего лишь обращением агрессивности по отношению к враждебному объекту на самого себя, сколько с неизбежностью предшествует любой возможности полагания объекта.

Понятие «первичного мазохизма», введенное в 1915 году[1], утверждается в связи с появлением в работах Фрейда, и особенно – в «Экономической проблеме мазохизма» (1924), «влечения к смерти»[2]. Фрейд, обративший внимание на то, что живое существо возникает после неживого, думает, что у этого существа должно присутствовать специфическое влечение, которое *«стремится вернуться к предшествующему состоянию»*[3]. После работы «По ту сторону принципа удовольствия» (1920)[4], в которой влечение к смерти представляется в качестве стремления вернуться к неорганическому состоянию и гомеостазу, противопоставляемому эротическому принципу разрядки и связывания, Фрейд постулирует, что некая часть влечения к смерти или к разрушению направляется на внешний мир через мускульную систему и преобразуется во влечение к разрушению, овладению или в сильную волю. Такое влечение, служащее сексуальности, формирует садизм. При этом он отмечает, что «другая часть не участвует

1 См.: *Freud S.* Pulsions et destin des pulsions // Métapsychologie. Coll. Idées. P.: Gallimard. P. 65; S. E. T. XIV. P. 139; G. W. T. X. P. 232.

2 См.: *Freud S.* Le problème économique du masochisme // Névrose, Psychose et Perversion. P.: P. U. F., 1973. P. 287–297; S. E. T. XIX. P. 159–170; G. W. T. XIII. P. 371–383.

3 См.: *Freud S.* Abrégé de psychanalyse // Résultats. Idées. Problèmes. T. II. P.: P. U. F., 1985. P. 97–117; S. E. T. XXIII. P. 139–207; G. W. T. XVII. P. 67–138.

4 См.: *Freud S.* Au-delà du principe de plaisir // Essais de psychanalyse. Op. cit. P. 7–81; S. E. T. XVIII. P. 7–64; G. W. T. XIII. P. 3–69.

в этом смещении *вовне: она остается в организме и там она связывается либидинально <...> и именно в ней должны мы распознать исходный эрогенный мазохизм*»[1]. Поскольку ненависть к другому уже рассматривалась как то, что «старше любви»[2], не указывает ли это *мазохистское удержание ненависти* на существование ненависти еще более архаичной? Фрейд, видимо, согласен с этим – он и в самом деле считает влечение к смерти проявлением внутрипсихического филогенетического наследия, восходящего к неорганической материи. Однако, независимо от этих спекуляций, которые после Фрейда не нашли большой поддержки у психоаналитиков, можно констатировать если не предшествование, то, по крайней мере, силу разложения связей во множестве психических структур и проявлений. Кроме того, частота мазохизма, негативная реакция на терапию, а также разнообразные патологии раннего детства, которые, видимо, предшествуют объектным отношениям (детские анорексии, мерицизм и некоторые формы аутизма), побуждают согласиться с идеей влечения к смерти, которое, проявляясь в качестве биологической и логической неспособности передавать психическую энергию и психические вписывания, должно вести к разрушению связей и циркуляции. Фрейд пишет о нем так: «*Если взять во всей ее полноте картину, на которой собраны проявления имманентного мазохизма у такого количества лиц, проявление отрицательной реакции на терапию, а также присущего невротикам сознания вины, невозможно будет не распрощаться с верой в то, что ход психических событий управляется исключительно стремлением к удовольствию. Эти явления – бесспорные признаки существования в жизни души силы, которую, оценивая ее цели, мы называем влечением к агрессии или разрушению и которую мы выводим*

---

1 Le problème économique du masochisme // Op. cit. P. 291; S. E. T. XIX. P. 163; G. W. T. XIII. P. 376 (Курсив мой. – *Ю. К.*).

2 Pulsions et destin des pulsions // Op. cit. P. 64; S. E. T. XIV. P. 139; G. W. T. X. P. 232.

из изначального влечения к смерти, присущего одушевленной материи»[1].

Нарциссическая меланхолия должна демонстрировать это влечение к собственному разъединению с влечением к жизни – Сверх-Я представляется Фрейду «культурой влечения к смерти»[2]. Но вопрос остается: противоположна ли эта меланхолическая деэротизация принципу удовольствия? Или же она, напротив, является неявно эротической, что означало бы, что меланхолическое отступление всегда является обращением объектного отношения, метаморфозой ненависти к другому? В работах Мелани Кляйн, которая придавала наибольшее значение именно влечению к смерти, эта деэротизация, похоже, в большинстве случаев становится зависимой от объектного отношения, так что и мазохизм, и меланхолия представляются вариантами интроекции плохого объекта. Однако в рассуждении Кляйн допускаются ситуации, в которых эротические связи обрезаны, но неясно, не существовало ли их вообще никогда или же они были разорваны (в последнем случае именно интроекция проекции должна привести к такому эротическому деинвестированию).

В особенности нам следует отметить понятие расщепления, введенное Кляйн в 1946 году. С одной стороны, в определении этого понятия осуществляется сдвиг от депрессивной позиции назад, к позиции параноидной и шизоидной, более архаичной. С другой стороны, оно различает бинарное расщепление (различие между «хорошим» и «плохим» объектом, обеспечивающее единство Я) и дробящее расщепление, распространяющееся уже не на объект, но как раз на само Я, которое буквально «разваливается на куски» (*falling into pieces*).

---

1 См.: *Freud S.* Analyse terminé et interminable // Résultats. Idées. Problèmes. T. II // Op. cit. P. 258; S.E. T. XXIII. P. 243; G.W. T. XVI. P. 88.

2 См.: *Freud S.* Le moi et le ça // Op. cit. P. 227; S.E. T. XIX. P. 53; G.W. T. XIII. P. 283.

Интеграция/не-интеграция/дезинтеграция

В нашем обсуждении чрезвычайно важно отметить, что это раздробление может быть обусловлено как *не-интеграцией* влечений, препятствующей сцеплению Я, так и *дезинтеграцией,* сопровождаемой тревогами и вызывающей шизоидную фрагментацию[1]. Согласно первой гипотезе (которая, видимо, была позаимствована у Винникотта), не-интеграция следует из биологической незрелости: если в этой ситуации можно говорить о Танатосе, влечение к смерти представляется биологической неспособностью к последовательности операций и к интеграции (отсутствие памяти). Согласно второй гипотезе – гипотезе дезинтеграции Я вследствие обращения влечения к смерти, – мы наблюдаем «танатическую реакцию на угрозу, которая сама является танатической»[2]. Эта концепция, достаточно близкая учению Ференци, подчеркивает стремление человеческого существа к фрагментации и дезинтеграции, оказывающееся выражением влечения к смерти. *«Архаическому Я в значительной мере недостает спаянности, а стремление к интеграции чередуется со стремлением к дезинтеграции, к развалу на куски <…> Тревога из-за разрушения изнутри сохраняется. Мне представляется, что – из-за нехватки собственной спаянности – Я, находящееся под давлением тревоги, стремится развалиться на куски»*[3]. Если шизоидная фрагментация является радикальным, крайним проявлением раздробления, меланхолическое торможение (замедление, неверная последовательность) можно рассматривать в качестве иного проявления дезинтеграции связей. Но какого именно?

Депрессивный аффект, следующий за отклонением влечения к смерти, можно интерпретировать как защиту от раздробления. В самом деле, печаль воссоздает аффективную

1 См.: *Klein M.* Développements de la psychanalyse. P.: P.U.F., 1966 (Developments in Psychoanalysis. L.: Hoghart Press, 1952).

2 См.: *Petot, Jean-Michel.* Melanie Klein, le Moi et le Bon Objet. P.: Dunod, 1932. P. 150.

3 См.: Klein M. Développements de la psychanalyse // Op. cit. P. 276, 279.

спаянность Я, которое восстанавливает свое единство в оболочке аффекта. Депрессивное настроение задается как нарциссическая поддержка, которая, оставаясь несомненно негативной[1], тем не менее предлагает Я некую целостность, пусть она и не является вербальной. В силу этого факта депрессивный аффект восполняет символическое аннулирование и прерывание (то есть депрессивное выражение «в этом нет никакого смысла») и одновременно защищает депрессивного человека от отыгрывания, при котором совершается самоубийство. Однако такая защита хрупка. Депрессивный отказ, уничтожающий смысл символического, уничтожает также смысл акта и ведет субъекта к тому, чтобы, не страшась дезинтеграции, совершить самоубийство, оцениваемое как воссоединение с архаической не-интеграцией – летальной и в то же время ликующей, «океанической».

Таким образом, шизоидное раздробление оказывается защитой от смерти – от соматизации или самоубийства. Депрессия, напротив, избегает шизоидного страха фрагментации. Но если у депрессии не появится возможность опереться на ту или иную *эротизацию страдания,* она не сможет функционировать в качестве защиты от влечения к смерти. Возможно, успокоение, предшествующее некоторым самоубийствам, выражает эту архаическую регрессию, посредством которой акт отвергаемого или оцепеневшего сознания обращает Танатос на Я и обретает потерянный рай не-интегрированного Я – без других и без пределов, неощутимый фантазм полноты.

Таким образом, говорящий субъект может реагировать на затруднения не только защитным раздроблением, но также торможением-замедлением, отказом от последовательности,

---

1 А. Грин так определяет понятие «негативного нарциссизма»: «Находящийся за пределами раздробления, которое фрагментирует Я и приводит его к аутоэротизму, первичный *абсолютный* нарциссизм желает покоя, миметически напоминающего смерть. Он оказывается поиском не-желания другого, несуществования, небытия, другой формой доступа к бессмертию» (*Green A*. Narcissisme de vie, Narcissisme de mort. P.: Éditions de Minuit, 1983. P. 278).

нейтрализацией означающего. Возможно, некая незрелость или иные нейробиологические особенности, тяготеющие к не-интеграции, обуславливают подобную установку. Является ли она защитной? Больной депрессией защищается не от смерти, а от тревоги, которую вызывает эротический объект. Такой человек не поддерживает Эрос, он выбирает свой союз с Вещью, который на границе негативного нарциссизма приводит к Танатосу. Своим горем он защищен от Эроса, но беззащитен против Танатоса, поскольку последний – безусловное Вещи. Посланник Танатоса, меланхолик является сообщником-свидетелем хрупкости означающего, неустойчивости всего живого.

Фрейд, пусть и не проявивший всей ловкости Мелани Кляйн при режиссуре влечений (и – особенно – влечения к смерти), кажется, однако, более радикальным. У него говорящее существо, помимо власти, желает смерти. На этом логическом пределе уже нет никакого желания. Само желание растворяется в дезинтеграции передачи и в дезинтеграции связей. Если даже он биологически предопределен, являясь следствием нарциссических до-объектных травм, или, выражаясь более банальными терминами, следствием инверсии агрессивности, этот феномен, который можно было бы описать как *распад биологической и логической непрерывности,* находит свое радикальное проявление в меланхолии. Не является ли влечение к смерти первичным – логически и хронологически – вписыванием этого распада?

В действительности, если «влечение к смерти» остается теоретической спекуляцией, опыт депрессии ставит загадку настроения как перед больным, так и перед наблюдателем.

Является ли настроение языком?

Печаль – это фундаментальное настроение депрессии, и даже если при биполярных формах этого заболевания она чередуется с маниакальной эйфорией; грусть – главное проявление, выдающее впавшего в отчаяние. Печаль приводит нас в таинственную область *аффектов* – тревоги, страха

или радости[1]. Не сводясь к собственным вербальным или семиологическим выражениям, печаль (как и любой иной аффект) является *психическим представлением энергетических сдвигов,* вызванных внешними или внутренними травмами. Точный статус этих психических репрезентантов энергетических сдвигов не может быть достоверно определен современными психоаналитическими и семиологическими теориями – никакие понятийные рамки, предлагаемые уже сформировавшимися науками (особенно лингвистикой), не подходят для того, чтобы объяснить эту по видимости весьма рудиментарную репрезентацию, до-знак и до-язык. Настроение «печаль», вызванное возбуждением, напряжением или энергетическим конфликтом в психосоматическом организме, не является *специфической* реакцией на определенный раздражитель (моя печаль не является реакцией на *X* и только на *X* или же знаком этого *X*). Настроение является «обобщенным переносом» (Э. Джекобсон), который отмечает *все* поведение и все системы знаков (начиная с двигательной системы и заканчивая устной речью и идеализацией), не отождествляясь с ними и не расстраивая их. Есть основание думать, что речь здесь идет об архаическом *энергетическом сигнале,* относящемся к филогенетическому наследию, – сигнале, который, однако, в психическом пространстве человеческого существа *сразу же* начинает учитываться вербальной репрезентацией и сознанием. Но этот «учет» не относится к порядку энергий, которые Фрейд называл «связанными», то есть способными к вербализации, ассоциации и оценке. Будем считать, что свойственные аффектам репрезентации (и особенно печаль), являются *флуктуирующими* энергетическими инвестициями, – будучи недостаточно стабилизированными для сворачивания в вербальные или иные знаки, испытывающими воздействие со стороны первичных процессов сдвига и сгущения и в то же время зависимыми от инстанции Я,

1 Об аффекте см.: *Green A.* Le Discours vivant. P.: P. U. F., 1971; Jacobson E. Op. cit.

они регистрируют благодаря такому учету угрозы, команды и приказы Сверх-Я. Поэтому настроения являются *вписываниями,* энергетическими разрывами, а не чистыми энергиями. Они подводят нас к модальности значения, которая на пороге биоэнергетических равновесий обеспечивает предварительные условия (или же проявляет распад) воображаемого и символического. На границах животной природы и символического мира настроения – и особенно печаль – оказываются предельными реакциями на наши травмы, нашими базовыми гомеостатическими опорами. Поскольку, если верно то, что человек, ставший рабом своего настроения, утонувшим в печали, проявляет определенную психическую или интеллектуальную несостоятельность, столь же верно и то, что пестование разных настроений, создание некоей палитры печали, огранка горя или траура являются метой человеческой природы – конечно, не триумфальной, но утонченной, строптивой и творящей...

Литературное творение является тем приключением тела и знаков, которое несет свидетельство аффекта – печали как меты отделения и как зачатка символического измерения; радости как меты триумфа, который позволяет мне установиться в универсуме искусственного приема и символа, которые я пытаюсь привести в наилучшее соответствие с моим опытом реальности. Но в то же время литературное творение реализует такое свидетельство в материале, совершенно отличном от настроения. Оно переносит аффект в ритмы, в знаки, в формы. «Семиотическое» и «символическое»[1]

---

1 См. нашу работу: La Révolution du langage poétique. P.: Le Seuil, 1974. Chap. A.I.: «Говоря о „семиотическом“, мы используем греческое значение термина *σημειον* – отличительная мета, след, признак, предвестье, доказательство, выгравированный или письменный знак, отпечаток, черта, фигурация. <...> Речь идет о том, на что указывает фрейдовский психоанализ, постулируя *прокладывание пути* и *диспозицию,* структурирующую как влечения, так и так называемые *первичные процессы,* которые смещают и сгущают как энергии, так и их вписывание. Дискретные количества энергии пробегают по телу того, кто позже станет субъектом,

становятся сообщаемыми метами наличной аффективной реальности, ощутимой для читателя (я люблю данную книгу, поскольку она сообщает мне печаль, тревогу или радость) и в то же время подчиненной, устраненной, побежденной.

Символические эквиваленты/символы

Если предположить, что аффект является наиболее архаичным вписыванием внутренних и внешних событий, как же тогда прийти к знакам? Мы будем следовать гипотезе Ханны Сегал, согласно которой, после отнятия от груди (отметим сразу же необходимость некоей «нехватки» для возникновения знака) ребенок производит или использует объекты либо звуки, которые являются *символическими эквивалентами* того, чего ему не хватает. Впоследствии, отправляясь от так

и на пути его становления они располагаются в соответствии с ограничениями, наложенными на это тело, которое всегда уже занято семиотизацией – семейной и социальной структурой. Как „энергетические" заряды и в то же время „психические" меты, влечения артикулируют таким образом то, что мы называем *хорой* – неэкспрессивную тотальность, заданную этими влечениями и их *стазисами*, подвижность которых и задействуется, и регламентируется» (p. 22–23). Зато *символическое* отождествляется с суждением и с фразой: «Мы будем различать семиотическое (влечения и их артикуляции) и область значения, которая всегда является областью высказывания и суждения, то есть областью полаганий. Эта полагаемость, описываемая в гуссерлевской феноменологии через понятия *доксы* и *тезы*, структурируется как срез в процессе означивания, учреждающий идентификацию субъекта и его объектов как условий предполагаемости. Этот срез, производящий полагание значения, мы будем называть *тетической* фазой – независимо от того, является ли он высказыванием из одного слова или фразы: всякое высказывание требует идентификации, то есть отделения субъекта от своего образа (и в нем), а также отделения субъекта от его объектов (и в них); оно предварительно требует их полагания в пространстве, ставшем теперь символическим – в силу того факта, что оно связывает два разделенных таким образом полагания, чтобы регистрировать их или их распределять в комбинаторике полаганий, ставших отныне „открытыми"» (p. 41–42).

называемой депрессивной позиции, он пытается означить печаль, охватывающую его, производя в своем собственном Я чуждые внешнему миру элементы, которые он приводит в соответствие с этим потерянным или смещенным внешним – в этом случае мы имеем дело уже не с эквиваленциями, а с *символами* в собственном смысле этого слова[1].

Добавим к позиции Ханны Сегал следующее: подобный триумф над печалью становится возможным только благодаря способности Я идентифицироваться уже не с потерянным объектом, а с некоей третьей инстанцией – отцом, формой, схемой. Такая идентификация, являясь условием позиции отказа или маниакальной позиции («Нет, я не потерян; я призываю, я означиваю, при помощи знаков и ради самого себя я заставляю существовать то, что отделено от меня») – ее можно назвать фаллической или символической – обеспечивает вступление субъекта в универсум знаков и творчества. Отец, поддерживающий этот символический триумф, – это не эдипов отец, а «воображаемый отец» или, как говорил Фрейд, «отец из индивидуальной предыстории», который гарантирует первичную идентификацию. Однако, абсолютно необходимо, чтобы этот отец из индивидуальной предыстории мог обеспечить роль эдипова отца в символическом Законе, поскольку именно на основе гармоничной смеси этих двух ликов отцовства абстрактные и произвольные знаки коммуникации могут связаться с аффективным смыслом доисторических идентификаций, а мертвый язык депрессивного человека – получить потенциал приобретения живого смысла в связи с другими людьми.

Например, в совершенно иных обстоятельствах литературного творчества этот центральный момент формирования символа, каковым оказывается маниакальная позиция (служащая подкладкой депрессии), может проявиться в выстраивании символической родословной – при помощи

---

1 См.: *Segal Hanna.* Note on symbol formation // International Journal of Psychoanalysis. 1957. Vol. XXXVII. Part. 6; trad. franç. // Revue française de psychanalyse. 1970. T. XXXIV. N 4. Juillet. P. 685–696.

использования имен собственных, относящихся к реальной или воображаемой истории субъекта, наследником или равноправным представителем которых субъект себя как раз и представляет и которые на самом деле служат поминовением ностальгической связи с потерянной матерью, связи, которая якобы имела место до провала отца[1].

Объектная депрессия (неявно агрессивная), нарциссическая депрессия (логически предшествующая либидинальному объектному отношению). Аффективность, спорящая со знаками, выходящая за их пределы, угрожающая им или изменяющая их. Линию исследования, которой мы будем следовать далее, основываясь на этой картине, можно суммировать следующим образом: эстетическое и особенно литературное творчество, а также религиозный дискурс в своей воображаемой, вымышленной основе предлагают нам диспозитив, чьи просодическая экономия, драматургия персонажей и скрытый символизм являются весьма точным семиологическим представлением борьбы субъекта с символическим крушением. Это литературное представление не является «проработкой» в смысле «осознания» внутренних и внешних для психики причин нравственного страдания; этим оно отличается от психоаналитического пути, который обещает устранение данного симптома. Однако это литературное (и религиозное) представление обладает реальной и воображаемой действенностью, относящейся больше к катарсису, чем к проработке; это терапевтическое средство, используемое испокон веков во всех обществах. И если психоанализ считает, что его эффективность гораздо выше, особенно в том случае, когда он усиливает интеллектуальные способности субъекта, он все же обязан расширить свой арсенал, обратив большее внимание на эти сублимационные решения наших кризисных состояний, дабы стать не нейтрализующим антидепрессантом, а трезвым контрдепрессантом.

---

1 См. далее гл. VI о Нервале (часть «Воображаемая память»).

Является ли смерть непредставимой?

Прежде чем ввести положение о том, что бессознательное управляется принципом удовольствия, Фрейд вполне логично постулирует, что в бессознательном нет представления о смерти. Поскольку бессознательное ничего не знает об отрицании, оно ничего не знает и о смерти. Смерть – как синоним не-наслаждения, воображаемый эквивалент фаллического лишения – не может быть увидена. И, может быть, именно поэтому она открывает путь к спекуляции.

Однако, когда клинический опыт подводит Фрейда к нарциссизму[1] и, в конечном счете, к открытию влечения к смерти[2] и второй топики[3], он предлагает такую картину психического аппарата, в которой Эросу угрожает возможное поражение со стороны Танатоса. Следовательно, возможность представления смерти выписывается в иных терминах.

Страх кастрации, ранее рассматриваемый в качестве подосновы сознательной боязни смерти, не исчезает, но блекнет перед *страхом потерять объект* или *потеряться как объект* (этиология меланхолии и нарциссических психозов).

Эта эволюция мысли Фрейда допускает две интерпретации, которые были выделены А. Грином[4].

Во-первых, как обстоит дело с *представлением* этого влечения к смерти? Неведомое бессознательному, у «второго Фрейда» оно становится «культурой Сверх-Я» – как можно было бы сказать, переворачивая формулу самого Фрейда. Оно расщепляет само Я на ту часть, которой оно неведомо и которая им, однако, затрагивается (это его бессознательная часть), и другую часть, которая борется с ним (это мегаломанское Я, отрицающее кастрацию и смерть, но создающее фантазм бессмертия).

1 «Введение в нарциссизм», 1914.

2 «По ту сторону принципа удовольствия», 1920.

3 «Я и Оно», 1923.

4 Narcissisme de vie, Narcissisme de mort // Op. cit. P. 255 sq.

Но, если брать более фундаментальный уровень, не проходит ли такое расщепление через всякий дискурс? Символ задается отрицанием (*Verneinung*) потери, однако отказ (*Verleugnung*) от символа производит психическое вписывание, весьма близкое к ненависти и к овладению потерянным объектом[1]. Именно это можно расшифровать в пробелах дискурса, вокализмах, ритмах, слогах лишенных жизни слов, заново собираемых психоаналитиком на основе понимания депрессии.

Итак, если влечение к смерти не представлено в бессознательном, нужно ли изобретать какой-то иной уровень психического аппарата, на котором оно одновременно с наслаждением регистрирует бытие своего небытия? Именно производство этого расщепленного Я, конструирование фантазма и вымысла – весь регистр воображаемого в целом, регистр письма – вот что свидетельствует об этом разрыве, пробеле или интервале, которыми для бессознательного оказывается смерть.

Диссоциация форм

Воображаемые конструкции превращают влечение к смерти в эротизированную агрессивность против отца или же в необоримое отвращение к телу матери. Известно, что в то самое время, когда Фрейд открывает силу влечения к смерти, он не только смещает свои интересы от теоретической модели первой топики (сознание/предсознательное/бессознательное) ко второй, но и – что главное – благодаря этой второй топике еще больше нацеливается на анализ воображаемых производств (религий, искусств, литературы). В них он обнаруживает некоторое представление боязни смерти[2]. Означает ли это, что боязнь смерти – которая теперь уже не сводится к страху кастрации, но включает его в себя и дополняет его некоей травмой и даже потерей целостности

---

1 См. далее главу II: «Жизнь и смерть речи».

2 Таковы, например, убийство отца в «Тотеме и табу» (1913) или грозящая смертью вагина в «Зловещем» (1919).

тела и Я, – обнаруживает свои репрезентации в образованиях, которые назовут «транссознательными», то есть в воображаемых конструкциях расколотого субъекта, описанных Лаканом? Вне всякого сомнения.

Тем не менее бессознательное могло бы выполнить в своей собственной ткани иное прочтение, то, которое предлагается нам некоторыми сновидениями, то есть тот а-репрезентативный интервал репрезентации, который является не *знаком,* а *признаком* влечения к смерти. Пограничные сновидения, сны шизоидных личностей или тех, кто испытывает психоделический опыт, часто являются «абстрактными картинами» или потоками звуков, сплетением линий и тканей, в которых психоаналитик расшифровывает диссоциацию – или не-интеграцию – психического и соматического единства. Эти признаки можно было бы истолковать как предельную мету влечения к смерти. Сама по себе работа смерти, выходящая за пределы образных репрезентаций влечения к смерти, необходимо смещенных в силу собственной эротизации, то есть работа при нулевой степени психики выявляется именно в *диссоциации самой формы,* когда форма де-формируется, абстрагируется, обез-ображивается, опустошается – таковы предельные пороги вписываемого расчленения и наслаждения...

С другой стороны, непредставимое смерти связывалось с другим непредставимым – с изначальной обителью и последним пристанищем душ на том свете, то есть с тем, чем для мифологического мышления оказывается женское тело. Ужас кастрации, служащий подосновой боязни смерти, несомненно, объясняет значительную часть этой всеобщей ассоциации женщины, лишенной пениса, и смерти. Однако гипотеза влечения к смерти предлагает иной ход мысли.

Смертоносная женщина

Для мужчины и для женщины потеря матери является биологической и психической необходимостью, первой вехой автономизации. Убийство матери – наша жизненная

потребность, условие *sine qua non*[1] нашей индивидуации; главное – чтобы оно осуществлялось оптимальным образом и могло подвергаться эротизации: либо потерянный объект должен обнаружиться в качестве эротического объекта (таков случай мужской гетеросексуальности и женской гомосексуальности), либо потерянный объект должен переноситься в невероятном символическом усилии, начинанием которого можно только восхищаться, – в усилии, которое эротизирует *другого* (другой пол – в случае гетеросексуальной женщины) или же преобразует в «сублимированный» эротический объект культурные конструкции (здесь можно вспомнить об инвестированиях мужчинами и женщинами социальных связей, интеллектуальных и эстетических производств и т. д.). Большая или меньшая степень насилия, связываемая с влечением к матереубийству и допускаемая разными индивидуумами и разными средами, приводит в случае блокировки этого влечения к его обращению на Я, – поскольку материнский объект интроецирован, депрессивное или меланхолическое умертвление Я заступает на место матереубийства. Чтобы защитить мамочку, я убиваю себя, зная при этом – благодаря защитному и фантазматическому знанию – что всё это из-за нее, из-за нее, смертоносной геенны... Потому моя ненависть остается невредимой, а чувство виновности в матереубийстве притупляется. Ее я превращаю в образ Смерти, чтобы помешать себе разбить самого себя на куски той ненавистью, которую я обращаю на себя, когда отождествляюсь с Ней, поскольку это отвращение в принципе обращено на нее в качестве индивидуирующего барьера, защищающего от слияния в любви. Таким образом, женский образ смерти – это не только экран моего страха кастрации, но и воображаемый стопор влечения к матереубийству, которое без такого представления распылило бы меня в меланхолии или даже подтолкнуло бы к преступлению. Но нет, это Она смертоносна, поэтому я не убиваю себя, чтобы убить ее, но нападаю на нее, преследую ее, представляю ее...

1 Непременное условие (*лат.*). – *Прим. пер.*

Для женщины, для которой зеркальная идентификация с матерью, а также интроекция материнского тела и материнского Я являются более непосредственными, такое обращение влечения к матереубийству на смертоносную материнскую фигуру оказывается более сложным, если вообще возможным. В самом деле, как может Она быть этой охочей до крови Эринией, если я есть Она (в сексуальном смысле и нарциссическом), а Она есть я? Следовательно, ненависть, которую я направляю на нее, не уходит вовне, но запирается во мне. Ненависти тут и нет, есть только взрывное настроение, которое замуровывается внутри и втихомолку убивает меня, поджаривает на медленном огне, постоянно жжет кислотой и печалью, пока я не начну принимать смертельное снотворное в меньших или больших дозах – в темной надежде на то, что обрету… никого, то есть лишь собственную воображаемую полноту, восполненную моей смертью, в которой я получаю свое завершение. Гомосексуалист причастен той же самой депрессивной экономии: когда он не предается садистической страсти с другим мужчиной, он остается изысканным меланхоликом.

Возможно, фантазм женской бессмертности берет свое начало в женской зародышевой передаче, способной к партеногенезу. Кроме того, новые техники искусственного оплодотворения наделяют женское тело неслыханными способностями к воспроизводству. Если это женское «всемогущество» в деле выживания вида и может быть подорвано иными техническими возможностями, которые, похоже, смогут и мужчину сделать беременным, то, весьма вероятно, эта последняя возможность привлечет лишь ничтожное меньшинство, хотя она и удовлетворяет андрогинные фантазмы большинства. Однако главная часть женского убеждения в бессмертии, утверждающемся в самой смерти и по ту сторону смерти (совершенным образом оно воплощено в Деве Марии), коренится не в этих биологических возможностях, связку которых с психикой определить сложно, а в «негативном нарциссизме».

В своем пароксизме последний ослабляет как агрессивный аффект (матереубийство) по отношению к другому, так и аффект горя внутри самого себя, дабы заменить его тем, что можно было бы назвать «океанической пустотой». Речь идет о чувстве и фантазме боли, которая при этом обезболена, о наслаждении, которое при этом подвешено, о молчании и ожидании, – сколь пустых, столь и полных. В лоне этого летального океана меланхолическая женщина становится той мертвой, которая давным-давно была в ней оставлена и которая никогда не сможет убивать вне ее[1]. Стыдливая, немотствующая, лишенная речевой связи с другими или же связи желания, она изнуряет себя нравственными и физическими побоями, которые, однако, не дают ей достаточного удовольствия. Вплоть до фатального удара – окончательного венчания Мертвой женщины с Той самой, которую она не убила.

Нельзя переоценить гигантское психическое, интеллектуальное и аффективное усилие, которое женщине требуется совершить, чтобы обнаружить в другом поле эротический объект. В своих филогенетических спекуляциях Фрейд часто выражает восхищение интеллектуальным результатом, которого добивался мужчина, когда он был (или остается) фрустрирован женщинами (их холодностью или же тиранией отца первичного стада и т. д.). Если уже открытие собственной невидимой вагины требует от женщины огромного чувственного, спекулятивного и интеллектуального усилия, переход к символическому порядку *в то же самое время,* что и к сексуальному объекту другого пола, отличного от пола первичного материнского объекта, представляет собой гигантский труд, в который женщина вкладывает психический потенциал, превосходящий то, что требуется от мужского пола. Когда этот процесс завершается успешно, об этом свидетельствует раннее созревание девочек, их интеллектуальные, подчас гораздо более яркие, чем у мальчиков, школьные успехи,

1 См. в гл. III: «Убивать или убиваться» и «Мать-девственница».

сохраняющаяся женская зрелость. Но платят они за эти успехи своей склонностью беспрестанно воспевать проблематичный траур по потерянному объекту – но не такому уж и потерянному, хотя и жалящему внутри «крипты» женской легкости и зрелости. Если только массовая интроекция идеала не сможет удовлетворить одновременно и нарциссизм с его негативным наклоном, *и* стремление присутствовать на той арене, на которой разыгрывается мирская власть.

Глава 2

Жизнь и смерть речи

Вспомним о речи депрессивного человека: она монотонна и повторяема. Фраза, не способная связаться в единое целое, прерывается, истощается, останавливается. Даже синтагмам не удается выстроиться. Повторяемый ритм, монотонная мелодия все больше завладевают разорванными логическими последовательностями, превращая их в возвращающиеся, навязчивые литании. Наконец, когда эта скудная музыкальность тоже истощается или когда ей просто не удается сложиться из-за молчания, меланхолик, похоже, вместе с высказыванием приостанавливает всякую идеацию, погружаясь в белизну асимволии или в чрезмерную полноту идеационного неупорядоченного хаоса.

Разорванное сцепление: биологическая гипотеза

Эта безутешная печаль часто скрывает реальную предрасположенность к отчаянию. Частично она, возможно, является биологической – слишком большая скорость или слишком сильное замедление передачи нервных сигналов, несомненно, зависят от некоторых химических субстанций, которые у разных индивидуумов присутствуют в разных соотношениях[1].

---

1 Напомним поступательное движение фармакологии в этой области: открытие в 1952 году Делеем и Деникером действия нейро-

В медицинском дискурсе предполагается, что следование друг за другом эмоций, движений, действий или речей, признанное за норму в силу статистического преобладания, при депрессии оказывается заторможенным – общий ритм поведения разорван, у действия и его развития нет больше ни места, ни времени для осуществления. Если недепрессивное состояние означало способность сцеплять («логически связывать»), то, напротив, больной депрессией, прикованный к своему страданию, больше ничего не связывает и, как следствие, не действует и не говорит.

«Замедления»: две модели

Множество авторов обращали особое внимание на двигательную, аффективную и идеаторную заторможенность как характерные признаки депрессивно-меланхолического комплекса[1]. Даже психомоторное возбуждение и сопровождаемая бредом депрессия или, в более общем случае, депрессивное настроение кажутся неотделимыми от заторможенности[2]. Элементом той же картины является и речевая заторможенность – достаточно медленная манера высказывания, с длинными и частыми паузами, ритм речи замедляется, интонации становятся монотонными, а синтаксические структуры, не выказывая тех искажений и смещений, которые обнаруживаются при разных случаях шизофрении,

---

лептиков на состояния возбуждения; использование в 1957 году Куном и Клайном первых сильных антидепрессантов; к началу 1960-х годов. Шу [Hans Jacob Schou] начинает применять соли лития.

1 Здесь мы можем сослаться на коллективное исследование под редакцией Даниеля Видлёшера «Депрессивная заторможенность» (*Widlöcher Daniel*. Le Ralentissement dépressif. P.: P.U.F., 1983), в котором оцениваются эти исследования и предлагается новая концепция замедления, характерного для депрессии: «Находиться в депрессии – значит быть заключенным в определенной системе действия, то есть действовать, мыслить, говорить в модальностях, характеристикой которых является заторможенность» (Ibid., p. 9).

2 См.: *Jouvent R*. Ibid. P. 41–53.

зачастую характеризуются невосполнимыми пропусками (пропуск дополнения или глаголов, которые невозможно восстановить исходя из контекста).

Одна из моделей, предложенных для осмысления процессов, поддерживающих состояние депрессивной заторможенности, а именно модель «*learned helplessness*» («приобретенной беспомощности») исходит из наблюдения, что в случае, когда все выходы закрыты, животное, как и человек, учится самоустраняться, не пытаясь бежать или драться. Заторможенность или бездействие, которые можно было бы назвать депрессивными, оказываются, таким образом, приобретенной защитной реакцией на безысходную ситуацию и на неизбежный шок. Трициклические антидепрессанты, по видимости, восстанавливают способность к бегству, что позволяет предположить, что приобретенное бездействие связано с ослаблением норадренергической системы или же с холинергической гиперактивностью.

Согласно другой модели, любое поведение должно управляться системой аутостимуляции, основанной на компенсации, которая обусловливает запуск реакций. Тогда мы приходим к понятию «систем положительного или отрицательного закрепления», а если предположить, что в депрессивном состоянии эти системы работают неправильно, следует перейти к изучению связанных с ними структур и медиаторов. Можно дать двойное объяснение такому нарушению. Поскольку структура закрепления, медиальная поверхность конечного мозга, зависимая от норадренергических медиаторов, отвечает за реакцию, заторможенность и депрессивное замыкание должны быть связаны с ее дисфункциями. С другой стороны, в основе тревоги может лежать гиперактивность «наказывающих» систем предохранения, управляемых холинергическими медиаторами[1]. Роль *locus cœruleus* [голубого пятна] в медиальной поверхности конечного мозга, по существу, сводится к аутостимулированию и норадренергической передаче. В опытах по подавлению реакции посредством ожидания

1 См.: *Lecrubier Y.* Une limite biologique des états dépressifs // Ibid. P. 85.

наказания, напротив, повышается уровень серотонина. Лечение депрессии, таким образом, должно приводить к повышению уровня норадреналина и понижения серотонина.

Эта существенная роль *locus cœruleus* отмечается многими авторами, которые говорят о нем как «передаточном центре „системы оповещения“, провоцирующей нормальный страх или тревогу <...> LC имеет нервные окончания, отходящие непосредственно от путей передачи болевых сигналов от тела, и проявляет устойчивые реакции на повторные вредные стимулы даже у животных, лишенных органов чувств. <...> Кроме того, существуют нервные пути, идущие от коры головного мозга и к ней, которые формируют петли обратной связи, объясняющие, как *смысл и значение стимулов* могли бы оказывать воздействие на реакции. Именно эти петли обратной связи указывают на зоны, которые, возможно, отвечают за *когнитивный опыт того или иного эмоционального состояния*»[1].

Язык как «стимулирование» и «закрепление»

Достигнув этой стадии современных попыток продумать два пути – психический и биологический – эмоций, мы можем заново поставить вопрос о ключевом значении языка для человеческого существа.

В опыте неотвратимого отлучения или же неизбежного шока (а также безысходного преследования) ребенок – в противоположность животному, которое способно отвечать лишь своим поведением – может найти какой-то вариант борьбы или бегства посредством психического представления или в языке. Он воображает, мыслит, проговаривает борьбу или побег, так же как и всю гамму промежуточных элементов, что позволяет ему не замыкаться в бездействии и не изображать смерть, когда он травмирован некоей фрустрацией или когда ему причинен непоправимый ущерб. Однако, чтобы это недепрессивное решение меланхолической дилеммы

---

1 См.: *Redmond D. E., Jr.*, цит. по: *Reiser Morton*. Mind, Brain, Body. N. Y.: Basic Books, 1984. P. 148 (Курсив мой.– *Ю. К.*).

бежать–драться / притворяться мертвым (*flight–fight / learned helplessness*) было разработано, ребенку требуется *устойчивое включение* в символический и воображаемый код, который только при этом условии становится стимулированием и подкреплением. Тогда он запускает реакции на определенное действие, которое неявным образом тоже оказывается символическим, оформленным языком или осуществляемым только благодаря языку. Если же, напротив, символического измерения оказывается недостаточно, субъект попадает в безысходную ситуацию отчаяния, которая приводит его к бездействию и смерти. Другими словами, язык в своей разнородности (первичные и вторичные процессы, идеаторный *и* эмоциональный вектор желания, ненависти, конфликтов) является мощным фактором, который через неизвестные системы опосредования оказывает действие активации (как и, наоборот, торможения) на нейробиологические контуры. Эта оптика, однако, оставляет многие вопросы нерешенными.

Является ли та символическая недостаточность, которая обнаруживается у больного депрессией, всего лишь одним из клинически фиксируемых элементов заторможенности, или же она образует их существенное условие? Обусловлена ли она дисфункцией нервной или эндокринной систем, которые поддерживают (но каким образом?) психические и, в частности, словесные представления, так же как пути, связывающие их с ядрами гипоталамуса? Или же речь идет о недостаточности символического импульса, которое обусловлено только лишь семейной и социальной средой?

Не исключая первую гипотезу, психоанализ прилагает свои силы к прояснению второй. Поэтому мы будем спрашивать себя о том, каковы *механизмы, которые снижают символический импульс* у того субъекта, который, однако, приобрел адекватную символическую способность, зачастую соответствующую (по крайней мере, внешне) социальной норме, а иногда и чрезвычайно развитую. Мы попытаемся через динамику лечения и особую экономию интерпретаций

восстановить ту ее силу, которая оптимальна для воображаемого и символического измерения гетерогенного комплекса, которым является говорящий организм. Это приведет нас к вопросу об *отказе от означающего,* наблюдаемого у депрессивного человека, а также о роли первичных процессов в депрессивной речи, как и в интерпретативной речи в качестве «воображаемой и символической прививки», осуществляемой посредством первичных процессов. Наконец, мы зададимся вопросом о важности *нарциссического признания* и *идеализации* для облегчения закрепления пациента в символическом измерении, которое зачастую означает новое освоение навыка коммуникации в качестве параметра желания и конфликта или даже ненависти.

Чтобы в последний раз коснуться проблемы «биологического предела», к которой затем мы уже не будем обращаться, скажем, что уровень психического представления и, в частности, лингвистического представления в нейробиологическом отношении транспонируется в физиологические события мозга и, в конечном счете, – в многочисленные сети гипоталамуса (ядра гипоталамуса соединены с корой головного мозга, функционирование которой поддерживает – но каким именно образом? – *смысл,* так же как с лимбической системой ствола мозга, функционирование которого обеспечивает *аффекты*). Сегодня нам неизвестно, как осуществляется подобное транспонирование, однако клинический опыт дает нам основание думать, что оно *действительно* имеет место (например, можно вспомнить о возбуждающем или, напротив, успокоительном, опиатном, воздействии некоторых слов). Наконец, определенное число заболеваний (и депрессий), происхождение которых можно отнести к нейрофизиологическим нарушениям, запущенным символическими недостаточностями, остаются привязанными к уровням, недоступными для воздействия языка. В таком случае необходима помощь со стороны антидепрессанта, который способен восстановить минимальный нейрофизиологический базис, от которого может отталкиваться психотерапевтическая работа,

анализирующая символические хитросплетения и связки с целью восстановления новой символичности.

Другие формы возможного транспонирования между уровнями смысла и функционирования мозга

Разрывы в лингвистической непрерывности или, тем более, их восполнение сверхсегментными операциями (ритмами, мелодиями) в речи депрессивного человека могут интерпретироваться как следствие нарушения работы левого полушария, которое управляет лингвистической деятельностью, передающего в таком случае – пусть даже временно – управление правому полушарию, заведующему аффектами и эмоциями, а также их «первичными», «музыкальными», а не лингвистическими вписываниями[1]. Впрочем, к этим наблюдениям можно добавить модель двойного функционирования мозга: с одной стороны, нейронного, электрического, кабельного или цифрового, а с другой – эндокринного, гуморального, флуктуирующего и аналогового[2]. Похоже, что некоторые химические вещества мозга и даже некоторые нейротрансмиттеры могут обладать двойной функцией – в одних случаях «нейронной», а в других – «эндокринной». В общем, если учесть этот дуализм мозга, благодаря которому страсти привязаны главным образом к гуморальной системе, можно говорить о «флуктуирующем центральном состоянии». Если допустить, что язык должен на своем собственном уровне выражать это «флуктуирующее состояние», в функционировании самого языка необходимо будет выделить одни регистры, которые ближе к «нейронному мозгу» (например, грамматическая и логическая непрерывность), и другие регистры, более близкие к «мозгу-железé» (сверхсегментные компоненты

1 См.: *Gazzaniga Michael*. The Bisected Brain. N. Y.: Meredith Corporation, 1970. Затем это разделение символических функций между двумя полушариями мозга будет подчеркиваться во многих работах.

2 См.: *Vincent J. D.* Biologie des passion / Éd. O. Jacob. P., 1986.

речи). Таким образом, можно было бы продумать отношение «символической модальности» означивания к левому полушарию и к нейронному мозгу и, обратно, отношение «семиотической модальности» к правому полушарию и к мозгу-железé.

Однако сегодня ничто не позволяет установить какое-либо соответствие – если только это не разрыв – между биологическим субстратом и уровнем *представлений,* будь они тональными или синтаксическими, эмотивными или когнитивными, семиотическими или символическими. Однако нельзя пренебрегать возможными соотнесениями двух этих уровней, – напротив, нужно попытаться вызвать резонанс действия одного уровня в другом: резонанс, конечно, случайный и непредвиденный, а также определить преобразования одного уровня за счет другого.

В заключение скажем, что, если дисфункция норадреналина и серотонина или же соответствующих им рецепторов снижает проводимость синапсов и *может* вызвать депрессивное состояние, роль данных синапсов в звездчатой структуре мозга все равно не может быть абсолютной[1]. Недостаток в подобных элементах может быть возмещен другими химическими феноменами, а также иными внешними воздействиями (включая и символические) на мозг, который приспосабливается к ним посредством биологического изменения. В самом деле, опыт отношения к другому, его страсти и его радости в конечном счете оставляют свой отпечаток на биологической почве и завершают хорошо известную картину депрессивного поведения. Не отказываясь в борьбе против меланхолии от химического воздействия, психоаналитик располагает (или может располагать) расширенной гаммой вербализаций этого состояния и способов его преодоления. Сохраняя внимание к этим взаимодействиям, он будет ограничиваться специфическими изменениями депрессивного дискурса, а также проистекающей из них конструкцией его собственной интерпретативной речи.

---

1 См.: *Widlöcher D.* Les Logiques de la dépression. P.: Fayard, 1986.

Столкновение психоанализа с депрессией приводит его поэтому к вопросу о позиции субъекта по отношению к смыслу, а также о гетерогенных измерениях языка, позволяющих осуществлять различные психические вписывания, которые именно в силу этого разнообразия должны иметь большее число возможностей влиять на разные аспекты функционирования мозга и, соответственно, на деятельность организма в целом. Наконец, с этой точки зрения, воображаемый опыт предстанет перед нами одновременно как свидетельство битвы, которую человек ведет против символической капитуляции, внутренне обусловленной депрессией, и как определенный набор средств, способных обогатить интерпретативный дискурс.

Психоаналитический прыжок: связывать и перемещать

С точки зрения психоаналитика, способность связывать означающие (речи и акты), видимо, зависит от завершения траура по архаичному необходимому объекту, а также от эмоций, которые с ним связаны. Траур по Вещи – сама его возможность происходит из (осуществляемого по ту сторону потери и в регистре воображаемого или символического) перемещения мет взаимодействия с другим, артикулирующихся в определенном порядке.

Освобожденные от изначального объекта семиотические меты сначала упорядочиваются в *серии* в соответствии с первичными процессами (смещение и сгущение), затем – синтагмами и фразами, то есть в соответствии со вторичными процессами грамматики и логики. Сегодня все науки о языке признают, что дискурс является *диалогом* – его упорядочивание (как ритмическое, так и интонационное или синтаксическое) требует наличия двух собеседников. Однако к этому фундаментальному условию, которое уже предполагает необходимое разделение одного субъекта и другого, необходимо добавить тот факт, что вербальные последовательности осуществляются лишь при условии замены более или менее симбиотического изначального объекта пере-мещением

[trans-position], которое является действительным вос-становлением [re-constitution], в ретроактивном порядке наделяющем смыслом и формой мираж изначальной Вещи. Это решающее движение *перемещения* включает две составляющие: во-первых, завершение траура по объекту (а в его тени – траура по архаичной Вещи), а во-вторых – присоединение субъекта к регистру знаков (означающих именно в силу отсутствия объекта), только таким образом получающего способность упорядочиваться в серии. Свидетельство этому обнаруживается в том, как выучивает язык ребенок, в своих бесстрашных скитаниях покидающий колыбель для того, чтобы обрести мать в царстве представлений. Другим свидетельством – свидетельством от противного – является депрессивный человек, когда он отказывается наделять что-либо значением и погружается в молчание боли или в спазм слез, которые служат поминовением о воссоединении с Вещью.

Пере-мещать, по-гречески – *metaphorein*, перевозить: язык изначально является переводом, но именно в регистре, гетерогенном тому, в котором осуществляется аффективная потеря, отказ, разлом. Если я не согласен потерять маму, я не смогу ее ни воображать, ни именовать. Психотическому ребенку эта драма известна – он оказывается неспособным переводчиком, ему неведома метафора. Что же до дискурса в депрессии, он является «нормальной» поверхностью психотического риска: печаль, затопляющая нас, заторможенность, парализующая нас, суть еще и заслон – порой последний – от безумия.

Не состоит ли в таком случае судьба говорящего существа в том, чтобы беспрестанно все дальше и все больше в сторону перемещать это сериальное или фразовое перемещение, свидетельствующее о нашей способности проработать фундаментальный траур и все последующие трауры? Наш дар речи, то есть дар, позволяющий располагаться во времени по отношению к другому, не мог бы существовать иначе, как по ту сторону пропасти. Говорящее существо, начиная с его способности длиться во времени и заканчивая его воодушевленными, научными или попросту забавными конструкциями,

требует разрыва в своем собственном основании, некого забвения, беспокойства.

Отрицание этой фундаментальной потери открывает нам страну знаков, однако часто траур остается незавершенным. Он сокрушает отрицание и оживляет память знаков, выводя их из их означающей нейтральности. Он нагружает их аффектами, что в результате делает их двусмысленными, повторяющимися, просто аллитеративными, музыкальными, а порой бессмысленными. В таком случае перевод – то есть наша судьба говорящих существ – прерывает свой головокружительный бег к метаязыкам или к иностранным языкам, которые суть именно знаковые системы, удаленные от места страдания. Он пытается сделать себя чуждым самому себе, дабы в родном языке найти «полное, новое, чуждое языку слово» (Малларме) и схватить само неименуемое. Соответственно, избыток аффекта может проявляться только посредством производства новых языков – странных сцеплений, идиолектов, поэтики. Пока вес первичной Вещи не раздавит его, когда перевод станет вообще невозможным. Меланхолия завершается в асимволии, в потере смысла – если я не способен переводить и метафоризировать, я умолкаю и умираю.

Отказ от отрицания

Послушайте снова несколько мгновений депрессивную речь – повторяющуюся, монотонную или лишенную смысла, неслышимую даже для того, кто ее произносит, прежде чем он замкнется в собственной немоте. Вы заметите, что смысл у меланхолика представляется... произвольным или что он выстраивается при помощи умения и желания сохранять выдержку, но кажется при этом вторичным, словно бы оседающим в стороне от головы и тела человека, который говорит с вами. Или вы отметите, что этот смысл тут же ускользает, оказываясь неопределенным, лакунарным, почти немым – с вами «говорят»[1] будто бы в убеждении, что речь

1 Автор использует безличный оборот «„on“ vous parle», подчеркивая безличное местоимение «on». – *Прим. пер.*

ложна, то есть с вами «говорят» небрежно, «говорят», не веря в собственную речь.

Но произвольность смысла лингвистика утверждает в отношении всех вербальных знаков и всех видов дискурса вообще. Разве означающее «смех» как-то обусловлено отношением к смыслу «смеха» или, тем более, к акту смеха, к его физическому осуществлению, к его внутрипсихическому и интеракционному значению? Доказательство: я называю один и тот же смысл и один и тот же акт по-английски «to laugh», по-французски «rire» и т. д. То есть любой «нормальный» говорящий человек научается принимать эту искусственность всерьез, инвестировать ее или же забывать о ней.

Знаки произвольны, поскольку язык начинается с *отрицания* (*Verneinung*) потери – в то самое время, что и депрессия, обусловленная трауром. «Я потерял необходимый объект, который, в конечном счете, оказывается моей матерью» – вот что, похоже, говорит говорящее существо. «Но нет, я обрел ее в знаках или, скорее, поскольку я соглашаюсь ее потерять, я ее не потерял (вот отрицание), я могу восстановить ее в языке».

Депрессивный человек, напротив, *отказывается от отрицания:* он аннулирует его, его подвешивает и в ностальгии замыкается на реальном объекте (Вещи) своей потери, который ему как раз не удается потерять и к которому он остается мучительно прикованным. *Отказ* (*Verleugnung*) от отрицания оказывается, таким образом, механизмом невозможного траура, учреждением фундаментальной печали и искусственного, ненадежного языка, выкроенного из того болезненного фона, которого не может достигнуть никакое означающее и который может модулироваться лишь интонацией, прерыванием речи.

Что понимать под «отказом» и «отрицанием»?

Под «отказом» мы будем понимать отказ как от означающего, так и от семиотических репрезентантов влечений и аффектов. Термин «отрицание» будет пониматься как обозначение интеллектуальной операции, которая приводит

вытесненное к представлению при условии отрицания этого вытесненного и в силу этого факта участвует в пришествии означающего.

По Фрейду, *отказ,* или *отпирательство* (*Verleugnung*), относится к психической реальности, которую он считал относящейся к порядку восприятия. Этот отказ обыкновенен для ребенка, однако у взрослого он становится отправной точкой для психоза, поскольку начинает распространяться на внешнюю реальность[1]. Однако, в конечном счете, отказ находит свой прообраз в отказе от кастрации и специфицируется в качестве основного фактора, определяющего фетишизм[2].

Наше расширение поля фрейдовского *Verleugnung* не изменяет его функции, которая заключается в производстве расщепления в субъекте: с одной стороны, субъект отказывается от архаических репрезентаций травматических представлений, с другой – он символически признает их влияние и пытается извлечь из них следствия.

Однако в нашей концепции видоизменяется объект отказа. Отказ действует на *внутрипсихическое* (*семиотическое и символическое*) *вписывание нехватки,* которая может на фундаментальном уровне быть нехваткой объекта или подвергаться предельной эротизации в виде кастрации женщины. Другими словами, отказ действует на означающие, способные вписывать семиотические следы и перемещать их, дабы создавать в субъекте смысл для другого субъекта.

Можно отметить, что эта отвергаемая ценность депрессивного означающего выражает ту невозможность завершить траур по объекту, которая часто сопровождается фантазмом фаллической матери. Фетишизм представляется решением для депрессии и ее отказа от означающего: фетишист замещает фантазмом и отыгрыванием отказ от психической

---

1 См.: *Freud S.* Quelques conséquences biologiques de la différence anatomique entre les sexes (1925) // La Vie sexuelle. P.: P. U. F., 1969. P. 123–132; S. E. T. XIX. P. 241–258; G. W. T. XIV. P. 19–30.

2 См.: *Freud S.* Le Fétichisme (1927) // La Vie sexuelle.Op. cit. P. 147–157; G. W. T. XIV. P. 311–317.

боли (от психических репрезентантов боли), следующей за потерей биопсихического равновесия в результате потери объекта.

Отказ от означающего подкрепляется отказом от отцовской функции, которая как раз и гарантирует установление означающего. Отец депрессивного человека, сохраняемый в своей функции идеального или воображаемого отца, лишается фаллической силы, приписываемой матери. Этот отец, соблазнительный или соблазняющий, хрупкий и притягательный, поддерживает субъекта в его страсти, но не обеспечивает его возможностью найти выход посредством идеализации символического. Когда такая идеализация вступает в права, она опирается на отца, выполняющего материнские функции, и идет по пути сублимации.

Отрицание (*Verneinung*), двусмысленности которого развертываются и утверждаются Фрейдом в его исследовании «*Die Verneinung*»[1] – это процесс, который вводит в сознание определенный аспект желания и бессознательной идеи. «*Отсюда проистекает определенное интеллектуальное принятие вытесненного, тогда как главный момент вытеснения сохраняется*»[2]. «*При помощи символа отрицания мышление освобождается от ограничений вытеснения*»[3]. Благодаря отрицанию «*вытесненное содержание представления или мысли может дойти до сознания*»[4]. Этот психический процесс, встречающийся в случаях защиты пациентов от собственных бессознательных желаний (высказывание «Нет, я его не люблю» должно в таком случае обозначать как раз признание этой любви в форме ее отрицания), совпадает, таким образом, с процессом, который производит логический и лингвистический символ.

---

1 См.: *Freud S.* Die Verneinung (1925) // Revue française de psychanalyse. P., 1934. VII. № 2. P. 174–177. Сравнительный перевод: Le Coq-Héron. № 8; S. E. T. XIX. P. 233–239; G. W. T. XIV. P. 11–15.

2 См.: «Die Verneinung», сравнительный перевод: Le Coq-Héron. № 8. P. 13.

3 Ibid.

4 Ibid.

Мы предполагаем, что негативность охватывает всю психическую деятельность говорящего существа. Ее различные модальности, которые суть *отрицание, отказ* и *отвергание* [forclusion] (они могут производить или видоизменять вытеснение, сопротивление, защиту или цензуру), как бы они ни отличались друг от друга, влияют и взаимно обуславливают друг друга. Не существует «символического дара» без расщепления, а способность к речи потенциально всегда несет с собой фетишизм (пусть даже фетишизм самих символов), как и психоз (пусть и в стадии ремиссии).

Однако разные психические структуры по-разному управляются этим процессом негативности. Если *отвергание* (*Verwerfung*) одерживает верх над отрицанием, символическая ткань рвется, стирая самую реальность – такова экономия психоза. Меланхолик, способный дойти до отвергания (меланхолический психоз), при благоприятном развитии его болезни характеризуется однако же господством *отказа* над *отрицанием*. Семиотические субстраты (аффективные или определяемые влечениями репрезентанты потери и кастрации), скрывающиеся за лингвистическими знаками, подвергаются отрицанию, и, соответственно, упраздняется внутрипсихическая способность этих знаков производить для субъекта смысл. В результате травматические воспоминания (потеря любимого родителя в детстве, какая-то более актуальная травма) не вытесняются, но постоянно поминаются, поскольку *отказ от отрицания* мешает работе вытеснения или, по крайней мере, той ее части, которая связана с представлением. Так что это поминание, это представление вытесненного не достигает символической *проработки* потери, поскольку знаки оказываются неспособными схватить первичные внутрипсихические вписывания и покончить с этой потерей благодаря такой проработке – напротив, в бессилии они воспроизводятся снова и снова. Человек в депрессии знает, что он полностью определяется своими настроениями, но он не пропускает их в свою речь. Он знает, что страдает по причине отделения от нарциссической материнской оболочки,

но постоянно удерживает свою власть над этим адом, который нельзя потерять. Он знает, что у его матери нет пениса, но при этом постоянно представляет его – не только в снах, но и в своем «освобожденном», «бесстыдном» фактически нейтральном дискурсе, вступая в соревнование, зачастую грозящее смертью, с этой фаллической властью.

На уровне знака расщепление отделяет *означающее* как от *референта,* так и от определяемых влечениями (семиотических) *вписываний,* и обесценивает все эти три инстанции.

На уровне нарциссизма расщепление сохраняет всемогущество и в то же самое время – деструктивность и боязнь уничтожения.

На уровне эдипова желания оно колеблется между страхом кастрации и фантазмом фаллического всевластия, которым наделяется как мать, так и сам субъект.

Повсюду отказ осуществляет расщепления и *лишает жизни* как представления, так и различные формы поведения.

Однако в противоположность психотику депрессивный человек сохраняет отцовское означающее, которое подвергнуто отказу, которое ослаблено, сделано двусмысленным, обесценено, но при этом сохраняется вплоть до прихода асимволии. Пока его не покрывает этот саван, прячущий отца и субъекта в одиночестве немоты, депрессивный человек не теряет возможности пользоваться знаками. Он сохраняет их, но у него они становятся абсурдными, замедленными, готовыми угаснуть, поскольку расщепление проникло в сам знак. Ведь депрессивный знак, вместо того чтобы связывать вызванный потерей аффект, отказывается как от аффекта, так и от означающего, признавая таким образом, что субъект в депрессии остается пленником непотерянного объекта (Вещи).

Аффективная первертность больного депрессией

Хотя *отказ от означающего* и напоминает механизм перверсии, следует сделать два замечания.

Прежде всего, при депрессии этот отказ демонстрирует большую силу, чем при первертном отказе, и он затрагивает саму *субъективную идентичность,* а не только *сексуальную идентичность,* поставленную под вопрос инверсией (гомосексуальность) или перверсией (фетишизм, эксгибиционизм и т. д.). Отказ уничтожает даже интроекции больного депрессией и образует в нем ощущение «пустоты», обесценивания. Умаляя себя и разрушая, он устраняет любую возможность объекта, что также является косвенным способом его сохранения – впрочем, именно в неприкосновенном состоянии. Единственные следы объектности, сохраняемые больным депрессией, – это аффекты. Аффект – это частичный объект больного депрессией: его «перверсия» в смысле снадобья, которое позволяет ему обеспечить нарциссический гомеостаз благодаря этой невербальной, неименуемой (и тем самым неощутимой и всемогущей) власти над необъектной Вещью. Поэтому депрессивный аффект – и его вербализация в терапевтическом процессе или же в произведениях искусства – является первертным арсеналом больного депрессией, источником двусмысленного наслаждения, заполняющего пустоту и теснящего смерть, предохраняющего субъекта как от самоубийства, так и от провала в психоз.

К тому же различные перверсии представляются, с этой точки зрения, обратной стороной депрессивного отказа. По Мелани Кляйн, и депрессия, и перверсия уклоняются от проработки «депрессивной позиции»[1]. Однако, кажется, что и инверсии, и перверсии поддерживаются отказом, который не распространяется на субъективную идентичность, нарушая, однако, сексуальную, то есть отказом, который оставляет место для создания (сравнимого с вымышленным производством) нарциссического либидинального гомеостаза

1 См.: *Mahler M.* On Human Symbiosis and the Vicissitudes of Identification. Vol. I. New York: International University Press, 1968; Джойс МакДугалл проанализировала отказ, осуществляемый в театре перверта (*MacDougall Joyce.* Identifications, Neoneeds and Neosexualities // International Journal of Psychoanalysis, 1986. 67. 19. P. 19–31).

посредством аутоэротизма, гомосексуальности, фетишизма, эксгибиционизма и т. п. Эти акты и отношения с частичными объектами предохраняют субъекта и его объект от полного разрушения и вместе с нарциссическом гомеостазом обеспечивают его жизненной силой, противостоящей Танатосу. Таким образом, депрессия заключается в скобки, но ценой зачастую весьма жестокой и тяжело переживаемой зависимости от театра перверсий, где развертываются объекты и всемогущие отношения, которые избегают столкновения с кастрацией, экранируя страдание, вызванное доэдиповым отделением. Слабость фантазма, устраняемая отреагированием, свидетельствует о постоянстве отказа от означающего на уровне ментального функционирования при перверсиях. Эта черта объединяется с переживаемой больным депрессией бессвязностью символического, а также с маниакальным возбуждением актами, которые становятся безудержными лишь при условии, что они считаются ничего не значащими.

Часто обнаруживается чередование первертных и депрессивных видов поведения в невротической составляющей депрессивно-меланхолического комплекса. Оно указывает на сочленение двух структур вокруг одного и того же механизма (механизма отказа), работающего в двух разных режимах, связанных с различными элементами субъективной структуры. Первертный отказ не затрагивает аутоэротизма и нарциссизма. Следовательно, они могут мобилизоваться, чтобы создать преграду для пустоты и ненависти. Депрессивный отказ, напротив, затрагивает сами возможности *представления нарциссической связности* и, соответственно, лишает субъекта его аутоэротического ликования, его «ликующего успокоения». В таком случае остается лишь мазохистское господство над нарциссическими изгибами, осуществляемое непосредственно Сверх-Я, которое обрекает аффект на то, чтобы тот оставался без объекта, путь даже частичного, и представлялся сознанию в качестве вдовьего, траурного, болезненного. Эта аффективная боль, следующая за отказом, является *смыслом без значения,* однако она используется

как экран, защищающий от смерти. Когда же этот экран тоже прогибается, в качестве единственного сцепления или возможного акта остается только разрыв, рас-цепление, навязывающее бессмыслицу смерти: вызов *другим*, обретаемым таким образом в качестве отвергнутых, или же нарциссическое *утверждение* субъекта, который заставляет признать себя – посредством фатального отреагирования – в качестве того, кто всегда находился вне родительского символического пакта, то есть там, где отказ (родительский или его собственный) заблокировал его.

Таким образом, отказ от отрицания, отмеченный нами в качестве главного момента уклонения от «депрессивной позиции» у депрессивного человека, не обязательно придает первертную окраску этому эмоциональному состоянию. Депрессивный человек – это перверт, который не знает себя: он даже заинтересован в том, чтобы не знать о себе, настолько пароксизмальными могут оказаться его отреагирования, которым, кажется, не может удовлетворить никакая символизация. Верно, что смакование страдания может привести к мрачному наслаждению, которое было известно монахам или которое прославлял сравнительно недавно Достоевский.

Именно в маниакальной наклонности, свойственной биполярным формам депрессии, *отказ* обретает всю свою силу и проявляется особенно ясно. Конечно, он всегда уже присутствовал здесь, но тайно – как скрытный спутник и утешитель печалей, отказ от отрицания выстраивал сомнительный смысл и превращал тусклый язык в ненадежное подобие. Он обозначал свое существование в отвлеченном дискурсе депрессивного человека, который располагает приемом, сыграть на котором не способен, – не доверяйте слишком послушному ребенку и тихому омуту… Но у маньяка отказ преодолевает двойное отречение, которым подкреплялась печаль – он выходит на сцену и становится орудием, выстраивающим экран, который предохраняет от потери. Не довольствуясь созданием ложного языка, отказ теперь воздвигает всевозможные сооружения из заместительных

эротических объектов – известна эротомания вдовцов и вдов, разнузданные компенсации за нарциссические травмы, связанные с болезнями или же с увечьем, и т. д. Эстетический порыв, благодаря идеалу и искусственному приему возвышающийся над обычными построениями, определяемыми нормами естественного языка и банального социального кода, также может участвовать в этом маниакальном движении. Но останься он на этом уровне, и произведение обнаружит свою ложь, оказавшись лишь эрзацем, копией, калькой. Напротив, произведение искусства, которое дает своему автору и читателю истинное возрождение, – это то произведение, которому удается объединить в искусственном языке, предлагаемом им (в новом стиле, новой композиции, необычайном вымысле), невыразимые волнения того всемогущего Я, что всегда оставляется реальным социальным и лингвистическим порядком в некоем трауре или в положении сироты. Поэтому такой вымысел является если не антидепрессантом, то – по крайней мере – способом выжить, воскресением…

Произвольный или пустой

Впавший в отчаяние становится сверхпроницательным благодаря отмене отрицания. Означающая цепочка, по необходимости являющаяся произвольной, представляется ему ужасной и неприемлемо произвольной – он должен счесть ее абсурдной, так что она не будет иметь никакого смысла. Ни одно слово, ни один объект в жизни не смогут войти в связную цепочку, которая одновременно соответствовала бы определенному смыслу или референту.

Произвольная последовательность, воспринимаемая больным депрессией в качестве абсурдной, равнообъемна потере референции. Больной депрессией ни о чем не говорит, у него нет ничего, о чем говорить – привязавшись к Вещи (*Res*), он остался без объектов. Эта полная и неозначаемая Вещь является незначащей – это Ничто (*Rien*), его Ничто, Смерть. Пропасть, образующаяся между субъектом и означаемыми объектами, выражается невозможностью создания означающих

цепочек. Однако подобное изгнание обнаруживает пропасть в самом субъекте. С одной стороны, объекты и означающие, которым отказано, поскольку они отождествлены с жизнью, приобретают значение бессмыслицы – язык и жизнь не имеют смысла. С другой стороны, благодаря расщеплению Вещь и Ничто, то есть неозначаемое и смерть наделяются чрезмерной, неоправданной ценностью. Депрессивная речь, построенная на абсурдных знаках, на замедленных, разбалансированных, заторможенных последовательностях, выражает обрушение смысла в то неименуемое, в которое она – недоступная и прельщающая – погружается ради аффективной ценности, сцепленной с Вещью.

Этот отказ от отрицания лишает языковые означающие их функции, которая заключается в создании для субъекта смысла. Обладая значением в себе, такие означающие ощущаются субъектом в качестве *пустых*. Это обусловлено тем фактом, что они *не связаны* с семиотическими следами (репрезентантами влечений и репрезентантами аффектов). Отсюда следует, что эти архаические психические вписывания, предоставленные самим себе, могут использоваться в проективной идентификации как квази-объекты. Они дают место случаям отреагирования, которые у больного депрессией замещают язык[1]. Порывы настроения, вплоть до оцепенения, охватывающего все тело, – это обращение отреагирования на самого субъекта: мрачное настроение является актом, который не проходит по причине отказа, действующего на означающее. Впрочем, лихорадочная защитная активность, скрывающая безутешную печаль столь многих страдающих депрессией, доходя порой до убийства или самоубийства, является проекцией остатков символизации – эти акты, благодаря отказу лишенные своего смысла, трактуются в качестве квази-объектов, выброшенных наружу или же обращенных на субъекта в его абсолютном безразличии, обеспеченном анестезией отказа.

1 См. ниже гл. III: «Убивать или убиваться», «Мать-девственница».

Психоаналитическая гипотеза отказа от означающего у больного депрессией, не исключающая обращения к биохимическим средствам, необходимым для восполнения неврологической недостаточности, оставляет за собой возможность усиления идеационных способностей субъекта. Анализируя – то есть растворяя – механизм отказа, которым был скован больной депрессией, психоаналитическое лечение может выполнить действительную «прививку» символического потенциала и предложить субъекту смешанные дискурсивные стратегии, действующие на пересечении аффективных и лингвистических вписываний, семиотического и символического. Подобные стратегии являются действительными контрдепрессивными резервами, которые предоставляются депрессивному пациенту оптимальной интерпретацией в процессе анализа. Кроме того, требуется, чтобы между пациентом и психоаналитиком возникла подлинная эмпатия. На ее основе гласные, согласные или слоги могут быть извлечены из означающей цепочки и заново собраны в соответствии с общим смыслом речи, который психоаналитик смог выявить посредством своей идентификации с пациентом. Именно инфра- и транслингвистический регистр зачастую требуется принимать во внимание, соотнося его с «секретом» и неименуемым аффектом человека, больного депрессией.

Мертвый язык и заживо похороненная Вещь

Поразительное разрушение смысла у больного депрессией – в пределе, самого смысла жизни – позволяет нам, таким образом, предположить, что такой больной испытывает затруднение при попытке присвоить всеобщую означающую цепочку, то есть сам язык. В идеальном случае говорящее существо составляет единое целое со своей речью: разве не является речь нашей второй природой? Напротив, высказывание больного депрессией представляется для него чем-то вроде чужеродной кожи – меланхолик является чужаком в своей собственном родном языке. Он потерял смысл – значение – своего родного, то есть материнского языка, поскольку

не смог потерять мать. Мертвый язык, на котором он говорит и который предвещает о его самоубийстве, скрывает Вещь, похороненную заживо. Но эту Вещь он не будет высказывать, дабы не предать ее – она останется замурованной в *«крипте»*[1] невысказываемого аффекта, схваченной анально, безысходно.

Одна пациентка, страдающая от частых приступов меланхолии, пришла на первую беседу со мной в блузе яркой расцветки, на которой повсюду было написано «дом» [maison]. Она говорила о своих заботах, связанных с квартирой, о снах, в которых она видела дома, выстроенные из разнородных материалов, и об африканском доме, райском месте из ее детства, которое ее семья потеряла в результате драматических событий. «Вы тоскуете по своему дому?» – спросила я ее. «По дому? – ответила она. – Не понимаю, что вы хотите сказать, у меня нет слов!»

Ее речь обильна, быстра, лихорадочна, однако она остается напряженной в своем холодном и абстрактном возбуждении. Она постоянно пользуется языком: «Работа преподавателя, – рассказывает она мне, – заставляет меня постоянно говорить, но я объясняю жизни других, сама я тут не при чем; и даже когда я говорю о своей жизни, ощущение, словно бы я говорила о ком-то другом». Объект ее печали отображается записью, которую она носит в боли своей кожи и плоти – и даже в шелке блузы, которая обтягивает ее тело. Но он не переходит в ее психическую жизнь, он уклоняется от речи или, скорее, речь Анны оставила горе и Вещь, чтобы выстроить свою логику и свою лишенную аффекта, отщепленную связность. Так бегут

---

1 Н. Абрахам и М. Торок опубликовали значительное число исследований, посвященных интроекции и формированию психических «крипт» в трауре, депрессии и родственных структурах (см., например: *Abraham N.* L'Écorce et le Noyau. P.: Aubier, 1978). Наша интерпретация, отличная от их подхода, исходит из того же клинического наблюдения, фиксирующего наличие «психической пустоты» у депрессивного человека, которая была отмечена в том числе и Андре Грином.

> от страдания, «сломя голову», бросаясь в дела, которые сколь успешны, столь и недостаточны.

Эта бездна, отделяющая у больного депрессией язык от аффективного опыта, заставляет думать о раннем нарциссическом травматизме. Он мог бы развиться в психоз, однако защита со стороны Сверх-Я в действительности его стабилизировала. Необычайный ум и вторичная идентификация с отцовской или символической инстанцией способствуют такой стабилизации. Поэтому больной депрессией оказывается крайне проницательным наблюдателем, денно и нощно следящим за своими несчастьями и болезнями, причем это навязчивая наблюдательность в течение «нормальных» периодов, разделяющих меланхолические приступы, никогда не дает ему возможности воссоединиться со своей аффективной жизнью. Однако он оставляет впечатление, что его символическая броня уязвима, что его защитный панцирь не интроецирован. Речь больного депрессией – маска, красивый фасад, выкроенный в «иностранном языке».

Тон, по которому напета песня

Но, хотя депрессивная речь и уклоняется от фразового *значения,* ее *смысл* иссяк не полностью. Порой (как будет видно из приведенного ниже примера) он скрывается в тоне голоса, который нужно уметь услышать, чтобы расшифровать в нем смысл аффекта. Исследования по тональной модуляции речи депрессивных больных уже многому научили нас и смогут еще больше рассказать о некоторых из них, которые в своей речи демонстрируют полную бесстрастность, но при этом сохраняют сильную и многообразную эмотивность, скрытую в голосе; но также и о других, у которых «эмоциональное притупление» захватило и тональный регистр, ставший (в параллель к фразовым последовательностям, разрываемым «невосстановимыми эллипсисами») плоским и разбитым паузами[1].

1 Что касается этого второго варианта депрессивного голоса, лишенного возбуждения и тревоги, в нем отмечается пониженная интен-

В курсе психоанализа подобная значимость сверхсегментного регистра речи (интонации, ритма) должна вести психоаналитика, с одной стороны, к интерпретации голоса, и, с другой стороны, – к разбиению обезличенной и безжизненной означающей цепочки, из которой можно будет извлечь скрытый инфразначащий смысл речи депрессивного человека, таящийся во фрагментах лексем, в слогах или фонических группах, подвергаемых странной семантизации.

В ходе анализа Анна жалуется на состояния подавленности, отчаяния, потери вкуса к жизни, которые часто подталкивают ее к тому, чтобы целые дни проводить в постели, отказываясь говорить и есть (анорексия при этом может чередоваться с булимией), так что порой она готова проглотить целую упаковку снотворного, никогда, однако, не переходя фатального порога. Эта интеллектуалка, отлично устроенная в команде антропологов, постоянно, однако, принижает свою работу и свои достижения,

---

сивность, мелодическая монотонность и слабый тембр, для которого характерно малое число гармоник. См.: *Hamilton M.* A rating scale in depression // Journal of Neurology, Neurosurgery and Psychiatry. 1960. № 23. P. 56–62; *Hardy P., Jouvent R., Widlöcher D.* Speech and psychopathology // Language and Speech 1985. Vol. XXVIII. Part. I. P. 57–79. Эти авторы, говоря в общем, отмечают уплощение просодических элементов у больных с заторможенными реакциями. Но в психоаналитической практике мы чаще слышим пациента, который больше принадлежит невротической, а не психотической стороне депрессивно-меланхолического комплекса, причем в периоды, следующие за тяжелыми кризисами, когда как раз возможен перенос. В таких случаях мы констатируем определенную игру на монотонности, с низкими частотами и интенсивностями, а также концентрацию внимания на голосовых значениях. Нам представляется, что придание значимости сверхсегментному регистру может «спасти» больного депрессией от полного дезинвестирования речи и наделить некоторые звуковые фрагменты (слоги или слоговые группы) аффективным смыслом, стертым в других частях означающей цепочки (как мы увидим в следующем примере). Эти замечания дополняют психиатрические наблюдения уплощенного депрессивного голоса, не противореча им.

называя себя «неспособной», «ничтожной», «недостойной» и т.д. В самом начале курса мы проанализировали те конфликтные отношения, которые были у нее с матерью, чтобы констатировать, что пациентка осуществила настоящее поглощение ненавистного материнского объекта, сохраненного таким образом внутри нее самой и ставшего источником ее гнева по отношению к самой себе и чувства внутренней пустоты. Однако у меня было впечатление или, как говорил Фрейд, контрпереносное *убеждение* в том, что вербальный обмен вел к рационализации симптомов, а не к их проработке (*Durcharbeitung*). Анна подтвердила это мое убеждение: «Говорю, – часто заявляла она, – как будто слова вот-вот кончатся, у меня чувство, что я сейчас выскочу из собственной кожи, однако основание моего горя остается нетронутым».

Эти высказывания я смогла проинтерпретировать как истерический отказ от кастрационного обмена со мной. Но эта интерпретация не показалась мне достаточной из-за интенсивности депрессивных жалоб и значимости молчания, которое иногда воцарялось, иногда же «поэтически» разрывало речь, делая ее временами непроницаемой. Я говорю: «Слова вот-вот кончатся, но их предел – внутри голоса, поскольку ваш голос сбивается, когда вы говорите об этой печали, о которой невозможно сообщить». Эта интерпретация, оценить соблазняющее воздействие которой несложно, в случае депрессивного пациента может оказаться осмысленной, поскольку она пронзает защитную пустую видимость лингвистического означающего и переходит к исследованию *владения* (*Bemächtigung*) архаическим объектом (до-объектом, Вещью) в регистре вокальных вписываний. Итак, выясняется, что в первые годы своей жизни пациентка страдала серьезными кожными заболеваниями и потому, несомненно, была лишена контакта с кожей матери, как и идентификации с образом материнского лица в зеркале. Я делаю вывод: «Не имея возможности касаться своей матери, вы

скрылись под собственной кожей, „словно выскакивая из нее“; и в этом тайнике вы заключили свое желание и свою ненависть к ней в звук вашего голоса, поскольку вдалеке вы слышали ее голос».

Здесь мы вступаем в область первичного нарциссизма, в которой формируется образ Я и где образу будущего больного депрессией как раз не удается утвердиться в словесной репрезентации. Причина в том, что траур по объекту не завершается в этой репрезентации. Напротив, объект словно бы хоронится – и подчиняется (благодаря ревностно сохраняемым аффектам) – и порой именно в вокализациях. Я считаю, что психоаналитик должен доходить в своей интерпретации до этого вокального уровня речи, не боясь стать слишком бесцеремонным. Придавая смысл аффектам, которые считаются тайными по причине владения архаическим до-объектом, интерпретация *признает* одновременно и этот аффект, и тайный язык, которым его наделяет больной депрессией (в данном случае – вокальную модуляцию), открывая ему путь перехода на уровень слов и вторичных процессов. Последние – и язык – до сего момента представлялись пустыми, поскольку были отрезаны от аффективных и вокальных вписываний, но теперь они снова наполняются жизнью, получая возможность стать пространством желания, то есть смысла для субъекта.

Другой пример, извлеченный из речи той же самой пациентки, показывает, насколько видимое разрушение означающей цепочки освобождает ее от отказа, в котором замкнулась депрессивная женщина, и наделяет ее теми аффективными вписываниями, которые она сохраняла бы в тайне, пока не умерла. Вернувшись из отпуска в Италии, Анна рассказывает мне одно свое сновидение. Идет суд, как будто суд над Барби[1]: я выношу обвинение,

1 Имеется в виду Клаус Барби (Klaus Barbie, 1913–1991), немецкий военный преступник, несколько раз заочно приговоренный к смерти и в 1987 году – к пожизненному заключению. – *Прим. пер.*

все его принимают, Барби осужден. Она чувствует облегчение, как будто бы ее освободили от возможной пытки какого-то истязателя, но сама она при этом находится в другом месте, все это представляется ей пустым, она предпочитает спать, пропасть, умереть, никогда не просыпаться из болезненного сна, который ее, однако, неумолимо притягивает, – сон «без образа»… Я уловила маниакальное возбуждение в описании пытки, которая мучает Анну в ее отношениях с матерью и порой с ее партнерами, в промежутках между ее «депрессиями». Но я слышу и иное: «Я в другом месте, вижу мучительно-сладкий сон без образа», и думаю о ее депрессивной жалобе на то, что она больна, бесплодна. Я говорю: «На поверхности – истязатели [tortionnaires]. Но дальше или в другом месте, там, где таится ваша боль, быть может есть „торс-ио-родиться/не родиться“ [torse-io-naître/pas naître]».

Я разлагаю слово «tortionnaire» [истязатель], то есть я его истязаю, применяю к нему то насилие, которое я слышу захороненным в речи самой Анны, которая зачастую остается безжизненной, абсолютно нейтральной. Однако это истязание, которое я вывожу на свет слов, происходит из моего сговора с ее болью – из того, что я считаю свое выслушивание внимательным, восстанавливающим, вознаграждающим за ее неименуемые болезни, за черные дыры боли, аффективный смысл которой Анне известен, но не значение. Торс – несомненно, ее собственный, но прикованный к торсу ее матери в страсти бессознательного фантазма; два торса, которые не касались, когда Анна была младенцем, и которые теперь взрываются гневом слов в мгновения стычек двух женщин. Она – *Ио* – желает родиться через анализ, создать для себя другое тело. Но, будучи без вербальной репрезентации приклеенной к торсу матери, она не может назвать это желание, у нее нет значения своего желания. Итак, не обладать значением желания – значит не обладать желанием вовсе. То есть быть пленником аффекта, архаической Вещи, первичных

вписываний аффектов и эмоций. Именно там царит амбивалентность, а ненависть к *Вещи*-матери непосредственно превращается в умаление самой себя... Анна подтверждает мою интерпретацию – она оставляет маниакальную тему пытки и преследования, чтобы поговорить со мной о собственном депрессивном источнике. В этот момент она охвачена страхом бесплодия и скрытым желанием родить дочь: «Мне снилось, что из моего тела вышла маленькая девочка, вылитая мать, а я вам часто говорила, что когда закрываю глаза, мне не удается представить ее лицо, словно бы она умерла еще до того, как я родилась, и увлекла меня за собой в эту смерть. И вот теперь я рожаю, а она оживает...».

Ускорение и варьирование

Однако, отделяясь от репрезентантов влечений и аффектов, цепочка лингвистических представлений у депрессивного человека может приобрести значительную ассоциативную оригинальность, выступающую параллельно к скорости циклов. Двигательная заторможенность больного депрессией может сопровождаться, вопреки мнимой двигательной пассивности и замедлению, ускоренным и творческим когнитивным процессом, что подтверждается исследованиями весьма специфических и изобретательных ассоциаций, создаваемых депрессивными пациентами на основе предложенных им списков слов[1]. Эта гиперактивность означивания особенно явно обнаруживается в сближениях удаленных семантических полей, напоминая каламбуры гипоманьяков. Она равнообъемна чрезвычайной когнитивной проницательности депрессивных людей, но также и неспособности маниакально-депрессивного больного совершить выбор или принять решение.

Лечение препаратами лития, введенное в 1960-е годы датчанином Шу, стабилизирует настроение, как и способность

---

1 См.: *Pons L.* Influence du lithium sur les functions cognitives // La Presse Médicale.1963. IV. 2; XII. 15. P. 943–946.

к вербальным ассоциациям, снижая при этом, по всей вероятности, оригинальность творческого процесса, замедляя его и делая его менее продуктивным[1]. Поэтому вместе с исследователями, проводившими эти изыскания, можно заметить, что литий прерывает процесс варьирования и закрепляет субъекта в семантическом поле одного слова, привязывает его к определенному значению и, вероятно, стабилизирует его в окрестности определенного объекта-референта. *A contrario*[2], из этого исследования (которое, как можно отметить, ограничивается только теми больными депрессией, которые реагируют на литиевую терапию) можно будет вывести, что некоторые формы депрессии являются приступами ассоциативного ускорения, дестабилизирующими субъекта и предлагающими ему уйти от столкновения со стабильным значением или же с фиксированным объектом.

Прошлое, которое не проходит

Поскольку время, в котором мы живем, является временем нашего дискурса, чуждая, заторможенная или рассеянная речь меланхолика заставляет его жить в децентрированной темпоральности. Она не проистекает, она не управляется вектором до/после, он не направляет ее от прошлого к будущему. Массивное, давящее, несомненно травматичное (поскольку перегружено болью или радостью), *одно мгновение* заслоняет весь горизонт депрессивной темпоральности или, скорее, лишает ее всякого горизонта, любой перспективы. Меланхолик, привязанный к прошлому, регрессирующий к раю или аду непреодолимого опыта, оказывается странным воспоминанием: все минуло, словно бы говорит он, но я верен этому минувшему, прикован к нему, так что для меня нет никакой возможной перемены, никакого будущего… Гипертрофированное, гиперболическое прошлое занимает все измерения психической длительности. И эта привязанность

1 Ibid. P. 945.

2 С другой стороны, напротив (*лат.*). – *Прим. пер.*

к памяти без завтрашнего дня является, несомненно, способом капитализировать нарциссический объект, утаивая его в чертогах замкнутого личного склепа. Эта особенность меланхолического выстраивания времени – существенный момент, на основе которого могут развиться конкретные нарушения никтемерального ритма, а также специфические формы зависимости депрессивных приступов от конкретного биологического ритма данного субъекта[1].

Напомним, что идея рассматривать депрессию в ее зависимости именно от *времени* (а не от *места*) восходит к Канту. Размышляя о ностальгии как особой разновидности депрессии, Кант приходит к заключению[2], что ностальгирующий желает не место своей юности, но саму свою юность, что его желание стремится вернуть *время*, а не *вещь*. Фрейдовское понятие *психического объекта*, на котором фиксируется больной депрессией, включено в ту же концепцию: психический объект является фактом памяти, он относится к потерянному времени «в прустовском стиле». Он – субъективная конструкция, и в этом качестве принадлежит памяти, конечно, неуловимой и преобразуемой в каждое мгновение актуальной вербализации, но при этом исходно располагающейся не в физическом пространстве, а в воображаемом или символическом пространстве психического аппарата. Тезис, гласящий, что объект моей грусти – не столько эта деревня, эта мама или этот любовник, которых мне не хватает здесь и теперь, сколько неочевидное представление о них, сохраняемое мной и выстраиваемое мной в темной келье того, что впоследствии становится моей психической могилой, сразу же размещает мое болезненное состояние в воображаемом. Депрессивный

---

1 В числе других, более технических, исследований, см. психопатологическое размышление Г. Телленбаха: *Tellenbach H.* De la mélancolie. P.: P.U.F., 1979.

2 См.: *Kant E.* Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, цит. в: *Starobinski J.* Le concept de nostalgie // Diogène. 1966. № 54. P. 92–115. Также можно сослаться на другие работы Старобинского о меланхолии и депрессии, которые проясняют наш подход с исторической и философской точки зрения.

человек, обитающий в таком усеченном времени, по необходимости оказывается жителем воображаемого.

Эта языковая и темпоральная феноменология, как мы уже несколько раз подчеркивали, приоткрывает незавершенность траура по материнскому объекту.

Проективная идентификация или всемогущество

Чтобы лучше объяснить это, нам следует вернуться к понятию *проективной идентификации,* предложенному Мелани Кляйн. Наблюдения за совсем маленькими детьми, а также за динамикой психоза позволяют предположить, что наиболее архаическими психическими операциями являются проекции хороших или плохих частей того, что еще-не-я, в объект, еще не отделенный от него, с целью не столько атаки на другого, сколько овладения им, всемогущего обладания. Это оральное и анальное всемогущество, возможно, еще более интенсивно именно потому, что некоторые биопсихологические особенности препятствуют желаемой в идеале автономии Я (психомоторные затруднения, нарушения зрения или слуха, различные болезни и т. д.). Поведение отца или матери, слишком заботливых и тревожных, то есть поведение, выбирающее ребенка в качестве нарциссического протеза и постоянно захватывающее его как элемент, способный восстановить психику взрослого, усиливает стремление грудничка к всемогуществу.

Итак, семиотическим средством, которым выражается это всемогущество, является довербальная семиология – жестуальная, двигательная, голосовая, обонятельная, тактильная или слуховая. Первичные процессы управляют подобным выражением архаического господства.

Всемогущий смысл

Субъект *смысла* уже дан, даже если субъект лингвистического *значения* еще не сконструирован и требует для своего возникновения депрессивной позиции. Уже присутствующий

смысл (который, как можно предположить, поддерживается ранним тираническим Сверх-Я) создан из ритмов и жестуальных, слуховых, фонических диспозитивов, в которых удовольствие артикулируется сенсорными сериями, являющимися первой дифференциацией по отношению к возбуждающей и одновременно грозящей Вещи и к аутосенсуальному смешению. Так в организованном разрыве артикулируется континуум тела, готового стать «собственным телом», осуществляющим наиболее раннее, первичное, подвижное, но могущественное господство над эрогенными зонами, смешанными с до-объектом, с материнской Вещью. То, что на психологическом уровне представляется нам всемогуществом, *является силой семиотических ритмов, которые выражают интенсивное присутствие смысла у до-субъекта, пока еще не способного к означиванию.*

То, что мы называем смыслом, – это способность *infans*'а[1] регистрировать означающее родительского желания и по-своему включаться в него, то есть демонстрируя семиотические навыки, на которые он способен в данный момент своего развития и которые обеспечивают его (на уровне первичных процессов) господством над «еще не другим» (*Вещью*), включенным в эрогенные зоны этого семиотизирующего *infans*'а. Однако этот всемогущий смысл остается «мертвой буквой», если не инвестирован в значение. Именно работа психоаналитической интерпретации будет искать депрессивный смысл в склепе (в который печаль заключила его вместе с матерью), дабы его связать со значением объектов и желаний. Такая интерпретация свергает всемогущество смысла и равнозначна проработке депрессивной позиции, от которой субъект с депрессивной структурой отказался.

Можно вспомнить, что отделение от объекта открывает начало так называемой депрессивной фазы. Теряя мать и опираясь на отрицание, я восстанавливаю ее в качестве знака,

---

1 «Infans» (лат. infans, infantis, от «in» [«не», «без»] и «fari» [«говорить»]) – термин Шандора Ференци, означающий ребенка, который еще не говорит. – Прим. пер.

образа, слова[1]. Однако всемогущий ребенок не отказывается от двусмысленных удовольствий параноидально-шизоидной позиции, предшествующей проективной идентификации, во время которой он размещал все свои психические движения в неотделенном другом, находившемся с ним в состоянии слияния. Либо этот ребенок отказывается от отделения и траура и вместо перехода к депрессивной позиции и языку укрывается в пассивной, а на деле – в параноидально-шизоидной позиции: нежелание говорить, скрывающееся за некоторыми задержками в развитии речи, в действительности является навязыванием всемогущества и, соответственно, первичного владения объектом. Либо же ребенок находит компромисс в результате *отказа* от отрицания, которое в обычном случае ведет к проработке траура путем выстраивания символической системы (и, собственно, выстраивания языка). Тогда субъект замораживает как свои неприятные аффекты, так и все остальные; он сохраняет их в *психической внутренности,* раз и навсегда сформированной в качестве одновременно пораженной и недоступной. Это болезненная внутренняя сторона, созданная из семиотических мет, но не из знаков[2], – невидимое лицо Нарцисса, тайный источник его слез. В таком случае стена отказа от отрицания отделяет волнения субъекта от символических конструкций, которые он тем не менее осваивает, и порой даже с блеском, благодаря как раз этому удвоенному отрицанию. Меланхолик со своим внутренним тайным горем – это потенциальный изгнанник, но также интеллектуал, способный на создание блестящих,

---

1 *Segal H.* Op. cit.

2 По вопросу различия семиотического/символического, см. нашу «Революцию поэтического языка» (*Kristeva J.* Révolution du language poétique. P.: Seuil, 1974), а также: гл. I, сноска 27. Жан Ури отмечает, что меланхолик, лишенный Большого Другого, ищет непроницаемые для расшифровки и все же живые ориентиры, доходя до «точки ужаса», где он встречается с «безграничным» (см.: *Oury Jean.* Violence et mélancolie // La Violence, actes du Colloque de Milan. Paris, 1978. 10/18. P. 27, 32).

но абстрактных конструкций. *Отказ от отрицания* у больного депрессией является логическим выражением всемогущества. Посредством своей пустой речи он гарантирует себе овладение – недоступное, поскольку «семиотическое», а не «символическое» – архаическим объектом, который, таким образом, остается для него самого и для всех загадкой и секретом.

Печаль удерживает ненависть

Приобретенная таким образом символическая конструкция и субъективность, построенная на подобном основании, могут легко обрушиться, когда опыт новых разлук или новых потерь оживляет объект первичного отказа и сокрушает всемогущество, которое было сохранено ценой этого отказа. Языковое означающее, бывшее простым подобием, в таком случае сносится волнениями как плотина океанской волной. Как первичное вписывание потери, сохраняющееся по эту сторону от отказа, аффект затопляет субъекта. Мой аффект печали является последним, пусть и *немым*, свидетелем того, что я вопреки всему все же потерял архаическую вещь, удерживаемую всемогущим захватом. Эта печаль является последним фильтром для агрессивности, нарциссическим удержанием ненависти, которая не обнаруживается, но не благодаря моральной или заданной Сверх-Я стыдливости, а по той причине, что в печали Я все еще остается смешанным с другим, оно несет его в себе, интроецирует свою собственную всемогущую проекцию и наслаждается ею. Горе в таком случае оказывается негативом всемогущества, первым и первичным признаком того, что другой от меня уходит, но и того, что Я, однако, не соглашается с тем, что его бросили.

Этот всплеск аффекта и первичных семиотических процессов сталкивается с броней, описанной нами в качестве чуждой и «вторичной» – броней языка больного депрессией, а также с символическими конструкциями (полученными знаниями, идеологиями, верованиями). Обнаруживаются замедления и ускорения, которые в обычном случае выражают

ритм подчиненных первичных процессов и, несомненно, биопсихологический ритм. У дискурса больше нет возможности разбивать или тем более видоизменять этот ритм – наоборот, он сам теперь изменяется этим аффективным ритмом, иссушаясь в итоге вплоть до немоты (как в результате замедления, так и посредством ускорения, ведь оба этих явления делают невозможным выбор того или иного действия). Когда творческая борьба с депрессией в области воображения (искусства, литературы) наталкивается на этот порог символического и биологического, мы замечаем, что повествование и рассуждение начинают подчиняться первичным процессам. Ритмы, аллитерации, сгущения оформляют передачу сообщения и информации. Поэтому не свидетельствует ли *поэзия* и стиль вообще, несущие подобную тайную отметку, о депрессии, пусть и (временно?) побежденной?

Итак, мы приходим к рассмотрению по крайней мере трех параметров, необходимых для описания психических и, в частности, депрессивных видоизменений: *символических процессов* (грамматика и логика дискурса), *семиотических процесс*ов (смещение, сгущение, аллитерации, ритмы голоса и жестов и т. д.) и той их подкладки, которая представлена *биопсихологическими ритмами* передачи возбуждения. Каковы бы ни были эндогенные факторы, обеспечивающие эти биопсихологические ритмы, и сколь бы ни были сильны фармакологические средства, способные задать оптимальный уровень передачи нервного возбуждения, остается проблема первичной и особенного вторичной интеграции возбуждения.

Именно в этом месте психоаналитик может начать свою работу. Именование удовольствия и неудовольствия во всех их мельчайших хитросплетениях – причем внутри ситуации переноса, которая видоизменяет первичные условия всемогущества и симулируемого отлучения от объекта – остается единственным имеющимся у нас способом приблизиться к той парадоксальной конституции субъекта, которой является меланхолия. Действительно парадоксальной, поскольку

субъект ценой отрицания уже открыл себе двери символического, чтобы закрыть их для себя движением *отказа*, оставляя за собой неименуемое наслаждение всемогущим аффектом. Тогда, быть может, у психоанализа есть шанс изменить эту субъективацию, наделить дискурс силой, преобразующей флуктуации первичных процессов и даже биоэнергетические передачи, способствуя лучшему объединению семиотических волнений в символическом строении.

Западная судьба перевода

Полагание существования изначального объекта, даже некоей Вещи, которую надо переводить и выражать после завершения траура, – не это ли фантазм теоретика-меланхолика?

Определенно – изначальный объект, это «в-себе», которое всегда остается тем, что требуется переводить, последняя причина переводимости, существует только посредством и для уже конституированных субъекта и дискурса. Именно потому, что переведенное уже дано, переводимое может воображаться и полагаться в качестве избыточного или несоизмеримого. Полагание существования этого иного языка или же некоего «иного» самого языка, даже внешнего языку, не является по необходимости приемом лишь метафизики и теологии. Этот постулат соответствует тому психическому требованию, которое, возможно, западной метафизике и теории довелось представлять – или, быть может, им хватило на то смелости. Психическое требование, которое, конечно, не является универсальным: например, китайская культура оказывается не культурой переводимости вещи в себе, а скорее, повторения и варьирования знаков, то есть переписывания.

Одержимость изначальным объектом – объектом, который надо перевести, предполагает, что возможным считается некоторое (конечно, несовершенное) соответствие между знаком и, естественно, не референтом, а невербальным опытом референта во взаимодействии с другим. Я могу именовать

истину. Бытие, выходящее за мои пределы – включая и бытие аффекта, – может найти свое адекватное или почти адекватное выражение. Пари переводимости – это также пари власти над первичным объектом и в этом смысле попытка сразиться с депрессией (обусловленной захватывающим до-объектом, траур по которому я не могу завершить) при помощи каскада знаков, нацеленных именно на ловлю объекта радости, страха, страдания. Метафизика, одержимая переводимостью, является дискурсом высказанной боли, успокоенной самим этим именованием. Можно игнорировать, отрицать саму изначальную Вещь, отдавая приоритет легкости копируемых и разыгрываемых знаков, лишенных как внутреннего, так и истины. Преимущество культур, которые действуют по этой модели, состоит в том, что они получают возможность отметить погружение субъекта в космос, его мистическую причастность всему миру. Но, как признался мне один китайский друг, подобная культура не располагает средствами против вторжения боли. Является ли этот дефицит преимуществом или же слабостью?

Напротив, западный человек убежден в том, что он может перевести свою мать – конечно, он в нее верит, но именно чтобы перевести ее, то есть предать, перенести, освободиться от нее. Этот меланхолик одерживает верх над своей печалью, вызванной отделением от любимого объекта, благодаря неимоверному усилию, нацеленному на подчинение знаков, предполагающее возможность приведения их в соответствие с первичными переживаниями – неименуемыми и травматичными.

К тому же, в конечном счете, эта вера в переводимость («мама именуема, Бог именуем») приводит к дискурсу, который в высшей степени индивидуализирован, который уклоняется от стереотипов и клише, предполагая размножение личных стилей. Но тем самым мы приходим к главному предательству единичной Вещи, существующей в себе (*Res Divina*): если дозволительны все способы ее именования, не растворяется ли постулированная Вещь в себе в тысяче

и одном способе ее именования? Постулированная переводимость приводит к множественности возможных переводов. Тот потенциальный меланхолик, которым является западный субъект, ставший ожесточенным переводчиком, находит завершение в убежденном игроке или же в потенциальном атеисте. Исходная вера в перевод превращается в веру в стилистическое совершенство, для которой иная сторона текста, его иное, пусть оно и является первичным, значит меньше, чем удача самого текста.

Глава 3

Фигуры женской депрессии

Приведенные далее фрагменты приводят нас не в универсум клинической меланхолии, а в невротические края депрессивно-меланхолического комплекса. Там мы обнаружим чередование депрессии и тревоги, депрессии и первертных действий, потери объекта и смысла речи и садомазохистского владения ими. Захваченность речью женщин – не просто случайность, которая могла бы оправдаться наибольшей, судя по статистическим данным, частотой случаев депрессии у женщин. Быть может, этим фактом приоткрывается одна из черт женской сексуальности – ее привязанность к материнской Вещи (и меньшая возможность прибегнуть к исцеляющей перверсии).

КАННИБАЛЬСКОЕ ОДИНОЧЕСТВО

Тело-могила или всемогущее пожирание

С рождения Элен страдала серьезными двигательными нарушениями, которые потребовали нескольких операций, так что до трех лет она оставалась привязанной к кровати. Блестящее интеллектуальное развитие девочки обеспечило ей, однако, не менее блистательную профессиональную судьбу – тем более, что ее прежние двигательные нарушения исчезли, как и семейный контекст, который их, видимо, поддерживал.

Все прошло, кроме частых приступов сильной депрессии, которые, казалось, никак не были связаны с актуальным фоном ее жизни – скорее, вполне успешной. Некоторые ситуации (разговор с несколькими людьми одновременно, присутствие в публичном месте, необходимость защищать свое мнение перед теми собеседниками, которые его не разделяют) вызывали у этой пациентки оцепенение: «Меня просто прибивает к полу как парализованную, я теряю дар речи, рот словно бы залеплен гипсом, а в голове совсем пусто». Ее охватывает чувство полной беспомощности, а затем следует внезапное потрясение, которое отделяет Элен от всего мира, заставляет ее закрыться в своей комнате – в слезах и в многодневном безмыслии и безмолвии: «Я словно бы мертвая, но у меня даже нет мысли или желания убить себя, как будто бы это уже было сделано».

В этих ситуациях «быть мертвой» – это для Элен физический опыт, который первоначально не удавалось выразить. Когда же она попыталась позже найти описывающие его слова, стала говорить о состояниях искусственной силы тяжести, уничтожающем иссушении, отсутствии на фоне головокружения, пустоте, прорезанной черными всполохами... Но эти слова казались ей все еще чересчур неотчетливыми, чтобы описать то, что она испытывала как полный паралич психики и тела, бесповоротного разъединения ее самой и всего остального мира, как и разъединения внутри

того, что должно было бы быть «ею». Отсутствие ощущений, потеря боли или, очевидно, самого страдания – абсолютное, минеральное, астральное онемение, которое, однако, сопровождается тем почти физическим ощущением, что это «бытие мертвой» (сколь бы физичным и ощутимым оно ни было) является также туманностью мыслей, аморфным воображением, смешанным представлением о некоей неумолимой немощи. Действительность и вымысел бытия смерти. Омертвление и уловка. Абсолютное бессилие, остающееся при этом всемогущим. Уловка для сохранения своей жизни, но ... «по ту сторону». По ту сторону кастрации и дезинтеграции: быть *как* мертвая, *притворяться* мертвой – вот то, что представлялось Элен, когда она смогла заговорить об этом (то есть, после приступа), некоей «поэтикой» выживания, словно бы обращенной жизнью, столь привязанной к воображаемой и действительной дезинтеграцией, что она воплощает в себе *словно бы* настоящую смерть. В этом мире проглотить упаковку снотворного – это не какой-то выбор, а просто жест, который становится неминуемым в свете внешнего, какого-то иного места, то есть не-актом, скорее, символом завершения, почти эстетическим достижением гармонии вымышленной полноты «того света».

Океаническая смерть – полная и поглощающая мир и личность Элен, удрученную пассивностью безмыслия и неподвижности. Этот летальный океан мог задерживаться на дни и недели, обрубая интерес и доступ к чему-либо внешнему. Когда же в нем удавалось кристаллизоваться какому-то объекту или человеческому лицу, они тотчас становились мишенями для ненависти, ранящими или враждебными элементами, разрушающими или тревожащими, противостоять которым она могла, лишь убивая их. Умертвление этих чужаков в подобных случаях замещало собой бытие мертвой, а летальный океан преобразовывался в потоки тревоги. При этом именно тревога поддерживала жизнь Элен. После мертвенного оцепенения, выходя из него, она превращалась в собственный танец жизни. Пусть болезненная и, конечно, невыносимая,

тревога, однако, отпускала ее к некоей реальности. Тех, кого требовалось убить, представляли собой главным образом детские лица. Это невыносимое искушение ужасало ее, так что она стала считать себя чудовищем, но оно же заставляло ее *быть,* выходить из небытия.

Лицо того бессильного ребенка, которым была она сама и с которым она с тех пор хотела покончить? Скорее, было ощущение, что желание убить появлялось только тогда, когда миру других, ранее затянутому летальным Я в его всемогущее бессилие, удавалось освободиться от захвата, которым его удерживала онирическая меланхолия. Охваченная депрессией женщина, сталкивающаяся в таком случае с другими, но не видевшая в них других, продолжала проецировать себя в них: «Я убиваю не тех, кто мне досаждает, или моих тиранов, я убиваю *их* младенца, которого они уронили».

Как Алиса в стране страданий, депрессивная женщина не выносит зеркал. Ее образ и образ других вызывают у ее уязвленного нарциссизма стремление к насилию и желание убивать, от которого она защищается, выходя в зазеркалье и утверждаясь в ином мире, где благодаря безграничному пестованию своего застывшего горя она обретает галлюцинаторную полноту. Посмертный мир, в котором Прозерпина выживает в виде слепой тени. Ее тело уже в другом месте – отсутствующее, настоящий живой труп. Бывает, что она вообще не кормит его или, напротив, набивает его едой, чтобы с еще большим успехом от него отделаться. Смотря на вас своим блуждающим и невидящим взглядом, затянутым слезами, она вкушает горькую сладость заброшенности – ее бросили все те, кого здесь нет. Более всего занятая вынашиванием внутри своего тела и своей психики физической и моральной боли, Элен шествует среди других – когда она покидает свою кровать-могилу – как настоящая инопланетянка, неприкосновенная гражданка воображаемой страны Смерти, которой ее никто никогда не сможет лишить.

В начале курса психоанализа Элен находилась в состоянии войны во своей матерью – бесчеловечной, напыщенной

нимфоманкой, не способной на чувства и, по словам пациентки, думающей только о своих деньгах и о том, кого бы соблазнить. Элен вспоминала о «вторжениях» матери в ее комнату как о «нарушении неприкосновенности, взломе дома, изнасиловании» или же о чересчур интимных, чересчур откровенных высказываниях, адресуемых ей матерью в присутствии ее друзей – эти высказывания вгоняли ее в краску стыда и… удовольствия.

Однако за этим покровом эротической агрессивности мы обнаружили иное отношение между ребенком-инвалидом и его матерью. «У меня не получается представить ее лицо, ни сейчас, ни в детстве, я его не вижу. Я сижу на ком-то, кто меня держит, возможно, на ее коленях, но на самом деле это никто. У конкретного человека было бы лицо, голос, взгляд, голова. Но ничего такого я не замечаю, только некая опора – и все, больше ничего». Я предлагаю такую интерпретацию: «Быть может, вы поглотили другого, вы хотите его опоры, его ног, но в остальном *она,* вероятно, была *вами*». – «У меня был сон, – продолжает Элен, – я поднимаюсь по вашей лестнице, она покрыта телами, которые похожи на людей с фотографии свадьбы моих родителей. И я сама приглашена на эту свадьбу, это пир людоедов, и я должна есть все эти тела, эти ошметки тел, головы, и голову моей матери. Это было ужасно».

Поглотить орально мать, которая выходит замуж, у которой есть муж, которая убегает. Владеть ею, держать ее внутри самой себя, чтобы никогда с ней не разлучаться. Всемогущество Элен проявляется за маской агрессивности и закрепляет как несуществование другого в ее мечтаниях, так и трудности, с которыми она сталкивается в реальной жизни при необходимости стоять лицом к лицу с человеком, отличным, отделенным от нее.

Незначительное хирургическое вмешательство приводит Элен в такой ужас, что она готова рискнуть прогрессированием своей болезни, лишь бы не подвергаться анестезии. «Это слишком грустно – быть усыпленной, я не смогла бы это

перенести. Да, по мне будут шарить руками, но не этого я боюсь. Странно, но у меня такое чувство, что я окажусь ужасно одинокой. Конечно, это абсурд, ведь на самом деле в этот момент мною будут заниматься, как никогда ранее». Быть может, у нее ощущение, что хирургическое «вмешательство» (я намекаю на собственные интерпретативные «вмешательства») лишит ее кого-то близкого, какого-то необходимого человека, которого она, как сама воображает, заключила внутри самой себя и кто, таким образом, постоянно сопровождает ее? «Не думаю, что это так. Я уже сказала, что не думаю ни о ком. Для меня нет другого, насколько я помню, вокруг меня никогда не было никого... Забыла вам сказать, что я как-то занималась любовью, и у меня началась тошнота. Когда меня рвало, я увидела, словно бы между сном и явью, что в таз падает что-то вроде головы ребенка и в это же время меня словно бы окликнул голос издалека, но ошибочно, назвав меня именем матери». Таким образом, Элен подтвердила ту мою интерпретацию, что она заключила фантазм, представление собственной матери внутри своего тела. Отсюда и проистекала ее нерешительность, словно бы ее волновала необходимость расстаться, пусть хотя бы в речи, с этим объектом, заключенным в ней самой, который, стоило ему исчезнуть, погружал ее в бездонное горе. Будучи пунктуальной и в высшей степени организованной, она впервые за весь период анализа забыла о времени следующего сеанса. На следующем сеансе после пропущенного она признается в том, что ничего не помнит из того сеанса, который предшествовал пропущенному: все стало пустым, блеклым, она чувствует себя опустошенной и ужасно грустной, все потеряло смысл, и снова она впадает в эти столь болезненные состояния оцепенения... Попыталась ли она заключить меня в себе самой – вместо матери, которую мы там обнаружили? Заточить меня в ее тело так, чтобы, смешавшись друг с другом, мы уже не могли встречаться, поскольку на какое-то время она меня проглотила, схватила, похоронила в своем воображаемом теле-могиле – точно так же, как сделала со своей матерью?

Первертная и фригидная

Элен часто жалуется, что ее слова, которыми она стремится меня «тронуть», на самом деле пустотелы и сухи, «далеки от подлинной эмоции»: «Можно сказать что угодно, и это, возможно, будет какая-то передача информации, но никакого смысла у этого нет, во всяком случае для меня». Это описание собственной речи наводит ее на мысль о том, что она называет своими «оргиями». С подросткового возраста до начала анализа состояния полного упадка сил чередовались у нее с «эротическими пиршествами»: «Я делаю всё и что угодно, я мужчина, женщина, животное, вообще все, что угодно, людей это эпатировало, а мне приносило удовольствие, но на самом деле это не была я. Это было приятно, но это была какая-то другая женщина».

Всемогущество и отказ от потери приводят Элен к лихорадочному поиску удовлетворения: она может все, всемогущая – это она. Нарциссический фаллический триумф – но в конечном счете эта маниакальная установка оказывается опустошающей, поскольку закрывает всякую возможность символизации негативных аффектов – страха, горя, боли...

Однако, когда анализ ее всемогущества позволил аффектам достичь речи, у Элен начался период фригидности. Явно эротический материнский объект, который сначала был схвачен, чтобы упраздниться в Элен, после того как он был обнаружен и поименован в ходе анализа, несомненно, на какое-то время заполнил пациентку без остатка. «Она внутри меня, – как будто бы говорит фригидная женщина, – она не покидает меня, при том что никто другой не может занять ее место, я непроницаема, а моя вагина мертва». Фригидность, которая в основе свой является вагинальной, так что клиторальный оргазм может частично ее восполнить, выдает воображаемое пленение фригидной женщиной материнской фигуры, заточенной анально и перенесенной в вагину-клоаку. Многим женщинам известно, что в их сновидениях мать представляет любовника или мужа (и наоборот), с которым/которой они беспрестанно – и не приходя к удовлетворению – сводят

счеты анального владения. Подобная мать, кажущаяся необходимой, переполняющей, захватывающей, именно по этой причине оказывается смертоносной – она лишает свою дочь жизни и закрывает ей все выходы. Более того, представляется, что она захватывает себе все наслаждение, которое принесла ей в дар ее дочь, не давая при этом ничего взамен (не делая ей ребенка). Такая мать замуровывает фригидную дочь в воображаемом одиночестве – как аффективном, так и чувственном. Необходимо поэтому, чтобы партнер представлялся в свою очередь в качестве «более-чем матери», дабы выполнить роль «Вещи» и «Объекта», не оказаться ниже нарциссического запроса и при этом – самое главное – вывести женщину из заточения и заставить ее инвестировать свой аутоэротизм в наслаждение другим (отделенным, символическим, фаллическим).

Похоже, что для женщины возможны два типа наслаждения. С одной стороны, фаллическое наслаждение – конкуренция или идентификация с символической силой партнера: такое наслаждение мобилизует клитор. С другой стороны, *иное наслаждение,* которое воображается и реализуется фантазмом, целящим в самую глубину психического пространства (как и пространства тела). Это иное наслаждение требует, чтобы меланхолический объект, который закупоривает внутреннее психическое и телесное пространство, был буквально разжижен. Кто может это сделать? Воображаемый партнер, способный растворить заточенную во мне мать, даруя мне то, что она могла и, главное, что она не могла мне дать, – партнер, удерживающийся при этом в другом месте, отличном от места матери; на месте того, кто может наделить меня главным даром, которого она никогда не могла мне предложить, – даром новой жизни. Партнер, роль которого отлична как от роли отца, идеально вознаграждающего свою дочь, так и от роли символического эталона, который требуется достичь в мужской конкуренции. Женское нутро (в смысле психического пространства и, если говорить об уровне телесного опыта, в смысле ассоциации вагина–анус) может

тогда перестать быть криптой, которая удерживает смерть и обуславливает фригидность. Умертвление смертоносной матери, которая во мне, придает партнеру чары дарителя жизни, то есть «более-чем-матери». Он не является фаллической матерью, скорее, он – возмещение ущерба, нанесенного матерью, посредством фаллического насилия, которое разрушает зло и при этом дарует и вознаграждает. Так называемое вагинальное наслаждение, следующее из этого, как мы видим, символически зависимо от отношения к Другому, воображаемому уже не в качестве части фаллической конкуренции, но в качестве того, кто укрепляет нарциссический объект и способен обеспечить его сдвиг *вовне* – даруя ребенка, становясь звеном между связью мать/ребенок и фаллической властью или же благоприятствуя символической жизни любимой женщины.

Ничто не говорит о том, что это иное наслаждение абсолютно необходимо для психического осуществления женщины. Зачастую фаллическая компенсация – профессиональная или материнская, либо же клиторальное удовольствие являются более или менее плотным покровом фригидности. Однако мужчины и женщины приписывают почти сакральное значение *иному наслаждению* – видимо, именно потому, что оно является языком женского тела, который на время берет верх над депрессией. Речь идет о победе над смертью – конечно, не в смысле окончательной судьбы данного индивидуума, а в смысле воображаемой смерти, чьей вечной ставкой оказывается преждевременно рожденное человеческое существо, если мать его оставляет, пренебрегает им или не понимает его. В женском фантазме это наслаждение предполагает победу над смертоносной матерью, когда внутреннее становится источником вознаграждения, оставаясь при этом источником биологической жизни, рождения и материнства.

УБИВАТЬ ИЛИ УБИВАТЬСЯ: РАЗЫГРАННЫЙ ПРОСТУПОК

Поступок может только порицаться

Женская депрессия порой скрывается под маской лихорадочной активности, которая придает депрессивной женщине облик весьма практичной и уравновешенной персоны, все свои силы стремящейся отдать делу. Мари-Анж дополняет эту маску (которую скрытно – и зачастую, не ведая о том, – носят многие женщины) холодной местью, настоящим смертоносным заговором, душой и сердцем которого она как раз и становится – к своему собственному удивлению. Этот заговор заставляет ее страдать, поскольку она относится к нему как к серьезному проступку. Обнаружив, что ее муж ее обманывает, Мари-Анж сумела вычислить свою соперницу, а потом предается серии махинаций – в большей или меньшей степени инфантильных и одновременно дьявольских – дабы просто-напросто уничтожить нарушительницу спокойствия, которая оказывается в итоге подругой и коллегой мужа. В частности, Мари-Анж подливает ей снотворное и другие вредные вещества в любезно предлагаемые кофе, чай и прочие напитки. Она доходит до того, что прокалывает шины ее автомобиля, обрезает тормоза и т. д.

Какое-то опьянение охватывает Мари-Анж, когда она предается всем этим актам отмщения. Она забывает о своей ревности и своей травме и получает некое удовлетворение от своих действий, не переставая при этом стыдиться их. Виновность заставляет ее страдать, поскольку виновность же заставляет ее наслаждаться, и наоборот. Причинить вред сопернице, довести ее до головокружения или даже убить ее – разве это не способ внедриться в жизнь другой женщины, заставить ее наслаждаться, доведя ее до смерти? Насилие со стороны Мари-Анж наделяет ее фаллической властью, которая вознаграждает ее за унижение и – что еще более важно – создает для нее ощущение, что она сильнее своего мужа, что она более решительна, если так можно сказать,

по отношению к телу его любовницы. Обвинение мужа в прелюбодеянии – лишь незначащая поверхность. Хотя она и была травмирована «проступком» своего супруга, вовсе не моральное порицание и не жалоба на эту нарциссическую травму, нанесенную провинностью мужа, питают страдание и мстительность Мари-Анж.

На более первичном и фундаментальном уровне *любая возможность действия,* видимо, представляется ей тем или иным нарушением закона, проступком. Действовать – значит компрометировать себя, поэтому, когда депрессивная заторможенность, выступающая в качестве фона замедления, сковывает любую иную возможность действовать, единственным актом, возможным для этой женщины, оказывается главный проступок – убийство или самоубийство. В ее воображении присутствует сильная эдипова ревность по отношению к «первичному акту» родителей, несомненно, воспринимаемому и мыслимому всегда в качестве «порицаемого». Преждевременная суровость Сверх-Я, жестокий захват Объекта-Вещи гомосексуального архаичного желания... «Я не действую, а если и действую, то это отвратительно, это нельзя не порицать».

На маниакальной же стадии этот паралич действия приобретает форму незначащей (и именно по этой причине не слишком виновной) и потому возможной активности, либо же стремится к совершению главного акта-проступка.

Бледная перверсия

Потеря эротического объекта (неверность любовника или мужа, разлука с ними, развод и т. д.) переживается женщиной как атака на ее генитальность и, с этой точки зрения, приравнивается к кастрации. Такая кастрация сразу же входит в резонанс с угрозой разрушения целостности тела и его образа, а также всего психического аппарата в целом. Поэтому женская кастрация не деэротизирована, она лишь прикрыта нарциссической тревогой, которая господствует над эротизмом и прячет его в качестве *постыдного секрета.* Что с того, что у женщины нет пениса, который она могла бы

потерять, ведь ей кажется, что кастрация грозит ей потерей всего ее существа – и тела, и, главное, души. *Как если бы ее фаллосом была ее психика* – потеря эротического объекта раздробляет и грозит опустошением всей психической жизни. Внешняя потеря сразу же переживается в модусе депрессии, то есть как потеря внутри.

Это означает, что психическая пустота[1] и болезненный аффект, который является ее незначительным и в то же время интенсивным проявлением, образуется на месте и вместо непризнаваемой потери. Депрессивное действие вписывается – отправляясь от этой пустоты и в саму эту пустоту. Бесцветная деятельность, лишенная значения, может быть безо всякого различия направлена как на смертоносные цели (убить соперницу, похитившую партнера), так и абсолютно безобидные (загонять себя уборкой квартиры или же бесконечно проверять и перепроверять уроки детей). Она никогда не выходит из психической оболочки легкой болезненности и общей анестезии, оказавшись словно бы «мертвой».

На первых этапах анализа депрессивных пациенток они обнаруживают и признают свою пустоту, присущую им как живым мертвецам. Только установив контакт, освобожденный от тирании Сверх-Я, психоанализ позволяет стыду высказаться, а смерти – обнаружить побудительную причину желания смерти. Желание Мари-Анж причинить смерть (другой), дабы не притворяться мертвой (самой), получает возможность высказаться в качестве сексуального желания насладиться своей соперницей и заставить наслаждаться ее саму. В силу этого факта депрессия представляется завесой некоей *бледной перверсии* – той, о которой грезят, которую желают и обдумывают, никогда в ней не признаваясь и навеки оставляя ее невозможной. Депрессивное действие как раз

---

1 Разработкой понятия «психической пустоты» мы обязаны в особенности А. Грину. См., например: *Green A.* L'analyste, la symbolisation et l'absence dans la cure analytique, rapport du XXIX^{e} Congrès international de psychanalyse. P.: Londres, 1975; Narcissisme de vie, Narcissisme de mort. P.: De Minuit, 1983.

опускает первертное отыгрывание – оно опустошает болезненную психику и выстраивает преграду сексу, переживаемому в качестве чего-то постыдного. Избыточная деятельность меланхолии, имеющая немного гипнотический характер, тайно инвестирует перверсию в предельно неумолимые элементы закона – в ограничение, в долг, в судьбу и, в конечном счете, в неизбежность смерти.

Открывая (гомо)сексуальный секрет депрессивного действия, которое заставляет меланхолика *жить со смертью,* анализ возвращает желанию его место в психическом пространстве пациента (влечение к смерти не является желанием смерти). Таким образом, он отграничивает психическое пространство, которое становится способным принять в себя *потерю* в качестве значимого и в то же время эротизированного *объекта*. Разлука теперь предстает не в качестве угрозы дезинтеграции, а как *этап* на пути к чему-то другому – конфликтному, несущему Эрос и Танатос, наделенному смыслом и не лишенному бессмыслицы.

Женщина Дон Жуана: печальная или террористическая

У Мари-Анж есть старшая сестра и много младших братьев. Она всегда ощущала ревность к этой старшей сестре, любимице отца, но с детских лет ее гнетет уверенность в том, что ее мать, отягощенная многочисленными беременностями, следовавшими одна за другой, пренебрегала ей. Но ни в прошлом, ни тем более в настоящем она не проявляла никакой ненависти ни к своей матери, ни к сестре. Напротив, Мари-Анж вела себя как послушный ребенок – печальный и всегда замкнутый. Она боялась выходить на улицу, а когда мать ходила за покупками, она в тревоге ждала ее у окна. «Я оставалась дома словно бы на ее месте, я хранила ее запах, представляла, что она здесь, сберегала ее при себе». Мать считала, что эта ее печаль ненормальна: «Это монашеское личико – сплошное притворство, что-то за ним скрывается», – так матриарх выражала свое неодобрение, но ее слова

еще больше сковывали девочку, замыкая ее в ее внутреннем тайнике.

Понадобилось много времени, прежде чем Мари-Анж начала мне рассказывать о своих текущих депрессивных состояниях. За маской всегда пунктуальной, деловой и безупречной учительницы обнаружилась женщина, которая порой долго сидит на больничных, поскольку не хочет и не может выходить из дома. Но чье ускользающее присутствие она стремится схватить в эти периоды?

Тем не менее ей удается справляться с собственными состояниями одиночества и полного паралича, отождествляясь с материнским персонажем: например, со сверхактивной хозяйкой или же – именно тут она достигает отыгрывания, направленного против ее соперницы, – с желаемой фаллической матерью, для которой она хотела бы быть гомосексуальной пассивной партнершей или же, напротив, тело которой она сама желала бы сжечь, умертвив ее. Так, Мари-Анж рассказывает мне об одном сновидении, благодаря которому ей удалось понять, какой страстью питалась ее ненависть к сопернице. В этом сновидении она открывает машину любовницы мужа, чтобы спрятать в ней взрывчатку. Но на самом деле это не машина, а кровать матери. Мари-Анж сворачивается на ней клубочком и внезапно замечает, что у этой матери, которая с такой щедростью предлагала свою грудь выводку мальчиков, которые родились после Мари-Анж, есть пенис.

Гетеросексуальный партнер женщины, когда отношения для нее оказываются удовлетворительными, зачастую обладает свойствами ее матери. Депрессивная пациентка лишь косвенно нарушает это правило. Ее любимый партнер или муж – это всепоглощающая, но неверная мать. В этой ситуации женщина, лишившаяся надежды, может драматически и болезненно привязаться к своему Дон Жуану. Ведь помимо того факта, что он обеспечивает ей возможность наслаждаться неверной матерью, Дон Жуан удовлетворяет ее ненасытный аппетит к другим женщинам. Все эти его любовницы – на самом деле ее любовницы. Его собственные

отыгрывания удовлетворяют ее эротоманию и обеспечивают ее антидепрессантом, лихорадочной экзальтацией, выплескивающейся за пределы боли. Если бы сексуальное желание, скрывающееся за этой страстью, было вытеснено, место объятий могло бы занять убийство, а депрессивная женщина могла бы превратиться в настоящую террористку.

На одной из фаз анализа, безусловно, проходной, но все же необходимой, следовало бы снизить уровень тревожности, но не уклоняться сразу же от печали, дабы дать ей какое-то время на то, чтобы она могла обосноваться и даже раскрыться – и только так иссякнуть. Не оказывается ли богатство моей печали моим способом защиты от смерти – смерти отвергнутого желаемого другого или своей собственной смерти?

Мари-Анж заглушила в самой себе чувства одиночества и ничтожности, которые были вызваны в ней оставившей ее матерью, будь это событие реальным или воображаемым. Мысль о том, что она уродлива, ничтожна и ничего не значит, не оставляла ее, но скорее это была даже не мысль, а некая атмосфера, не что-то ясное, а некий мрачный отблеск очередного серого дня. Зато желание смерти, своей собственной смерти (ведь матери она отомстить не могла) проникало в ее фобии – отсюда страх упасть из окна, в лифте, со скалы или горного склона. Страх оказаться в пустоте, умереть от пустоты. Постоянные головокружения. Мари-Анж на время защищает себя от них, смещая их на свою соперницу, которая должна окоченеть от яда или погибнуть в машине, летящей прямо в пасть смерти. Ее жизнь сохраняется ценой принесения в жертву другой жизни.

Терроризм этой депрессивной истерии часто проявляется в нацеленности на рот. Благодаря многочисленным историям о гаремах и женской ревности образ отравительницы утвердился в качестве главного представления женской сатанинской сущности. Отравление еды и напитков скрывает, однако, за личиной разнузданной колдуньи маленькую девочку, лишенную материнской груди. И хотя верно, что мальчики

тоже лишены ее, каждому известно, что мужчина обретает свой потерянный рай в гетеросексуальных отношениях, а также – что главное – благодаря различным уловкам, которые обеспечивают его оральным удовлетворением или удовлетворением оральностью.

Отыгрывание у женщины более заторможено, менее проработано и, следовательно, когда оно осуществляется, оно может оказаться более жестоким. Ведь потеря объекта представляется женщине невосполнимой, а ее горе – более тяжелым и даже невыносимым. В этом случае заместительные объекты, первертные объекты, которые должны были бы привести ее к отцу, кажутся ей смешными. Часто она прибегает к гетеросексуальному желанию, вытесняя архаические удовольствия, даже само удовольствие как таковое – она уступает гетеросексуальности во фригидности. Мари-Анж хочет своего мужа для себя одной, для себя самой и именно чтобы не наслаждаться им. Доступ к наслаждению осуществляется в таком случае только при посредстве первертного объекта мужчины – Мари-Анж наслаждается любовницей, а когда у мужа ее нет, он ее не интересует. Перверсия больной депрессией скрыта и обманчива, ей, чтобы начать поиски другого пола, требуется экран-посредник в виде женщины-объекта, принадлежащего мужчине. Но, раз ступив на этот путь, истощенное желание меланхолической женщины будет безудержно стремиться вперед – оно хочет всего, до самого конца, вплоть до самой смерти.

Разделить эту смертоносную тайну с аналитиком – значит не только подвергнуть испытанию его надежность или проверить отличие его дискурса от универсума закона, от осуждения и подавления. Подобное доверие («я разделю с вами мое преступление») – попытка захватить аналитика общим наслаждением, тем, в котором отказала мать и которое крадет любовница. Отмечая, что это доверие является попыткой захвата аналитика как эротического объекта, интерпретация удерживает пациентку в истине ее желания и ее попыток манипулировать. Но, следуя этике, которая

не смешивается с карательным законодательством, аналитик признает реальность депрессивной позиции и, утверждая символическую легитимность ее боли, позволяет пациентке начать поиск иных средств – символических или воображаемых – для проработки ее страдания.

МАТЬ-ДЕВСТВЕННИЦА

«Черная дыра»

Ей казалось, что все ее конфликты, расставания, завершения отношений с любовниками совсем ее не касались, что она не испытывала никакой боли из-за них. Так же, как и от смерти своей матери... И это было не безразличие, которое предполагало бы владение собой и ситуацией или же (что более частный случай) истерическое вытеснение боли или желания. Когда во время сеансов Изабель пыталась восстановить эти состояния, она говорила об «анестезированных ранах», «окоченевшем горе» или же о «сглаживании всего подряд». У меня было впечатление, что в своем психическом пространстве она устроила одну из тех «крипт», о которых говорят Мария Торок и Николас Абрахам, – крипт, в которых ничего нет, но именно вокруг этого «ничто» организуется вся идентичность депрессивной пациентки. Это ничто было абсолютом. Боль, унизительная в силу того, что держалась в секрете, неименуемая и невыразимая, преобразовалась в *психическую тишину,* которая не вытесняла травму, а занимала ее место и – что еще более важно – сгущая ее, наделяла ее поразительной силой, незаметной для ощущений и представлений.

Меланхолическое настроение у нее сводилось к отрешенности, уклончивости, ожесточенным и слово бы галлюцинаторным наблюдениям за тем, что могло быть болью, но что тут же, на месте, превращалось высокомерием принадлежащего Изабель Сверх-Я в неприступную гипертрофию. Ничто, которое не является ни вытеснением, ни простым следом аффекта и которое при этом сгущает чувственное, сексуальное, фантазматическое неблагополучие, обусловленное разлуками и разочарованиями, в *черную дыру* – в некую невидимую и разрушительную космическую антиматерию. Нарциссические травмы и кастрация, сексуальная неудовлетворенность и фантазматические тупики складываются в ней в виде груза, одновременно убийственного

и неустранимого, который организует всю ее субъективность – внутри она всегда была разбитой и парализованной; вовне ей оставалось только отыгрывание или напускная активность.

Изабель была нужна эта «черная дыра» собственной меланхолии, чтобы вовне возвести на пьедестал свою живую материнскую сущность и связанную с ней деятельность – точно так же, как другие организуются вокруг вытеснения или вокруг расщепления. Это была ее личная вещь, ее обитель, нарциссический очаг, в котором она пропадала без остатка, чтобы заново возродиться.

Завести ребенка Изабель решила в самый мрачный момент одного из своих депрессивных периодов. Будучи разочарованной своим мужем и с недоверием относясь к тому, что ей казалось «инфантильной неустойчивостью» своего любовника, она захотела иметь ребенка «для одной себя». Ей было почти не важно, от кого именно этот ребенок. «Я хочу ребенка, а не его отца», – так думала эта «мать-девственница». Ей был нужен «надежный компаньон» – «кто-то, кому я была бы нужна, с кем мы были бы в согласии и, наверное, никогда не расстались бы».

Ребенок как противоядие от депрессии обязан нести весьма сильный заряд. И на самом деле девственная безмятежность беременной Изабель (ни один период ее жизни не казался ей столь эйфорическим, как беременность) скрывала телесное напряжение, которое было бы заметно любому внимательному наблюдателю. Изабель не удавалось расслабиться, когда она лежала на кушетке, ее затылок оставался напряженным, ноги касались пола («не хочу испачкать вашу мебель» – говорила она), и казалось, что она может спрыгнуть с кушетки при малейшей угрозе. Скажем, угрозе забеременеть от психоаналитика? Повышенная двигательная активность некоторых младенцев выражает, несомненно, крайнее физическое и психическое напряжение их матерей, остающееся неназванным и бессознательным.

Жить, чтобы умереть

Тревога по поводу неправильного развития зародыша, часто встречающаяся у беременных женщин, у Изабель приобрела форму пароксизма, тяготеющего к самоубийству. Она представляла себе, что ребенок умрет при родах или же родится с серьезным врожденным пороком. И тогда она его убьет, прежде чем умертвить саму себя, так что мать и ребенок снова воссоединятся, став столь же неразлучными в смерти, какими они были в беременности. Столь желанное рождение превращалось в похороны, и мысль о собственном захоронении приводила пациентку в экзальтацию, словно бы она хотела ребенка только ради смерти. Она рожала ради смерти. Внезапная остановка той жизни, которую она готовилась произвести на свет, как и ее собственной жизни, предназначалась для того, чтобы освободить ее от любых забот, от всех тягот существования. Рождение уничтожало будущее и планы.

Желание ребенка оказалось нарциссическим желанием летального слияния – это была смерть желания. Благодаря своему ребенку Изабель собиралась отстраниться от превратностей эротических испытаний, от неожиданностей удовольствия, от неопределенностей речи другого. Став матерью, она хотела получить возможность остаться девственницей. Бросая отца ребенка, чтобы жить в целибате вместе со своими грезами (или же в воображаемом браке со своим психоаналитиком), не нуждаясь ни в ком и никого не страшась, она вступала в материнство, как другие вступают в монастырь. Изабель готовилась удовлетворенно созерцать себя в том живом существе, обреченном на смерть, которым должен был стать ее ребенок – как некая болезненная тень ее самой, о которой она могла, наконец, позаботиться и похоронить ее, ведь никто не мог сделать этого «должным образом» для нее самой. Самоотверженность депрессивной матери не лишена некоторой параноидальной триумфальности.

При рождении маленькой Алисы Изабель словно бы попала под бомбежку самой реальности. Желтуха новорожденных и первые детские болезни, оказавшиеся необычайно серьезными, грозили превращением фантазма смерти в невыносимую реальность. Несомненно, анализ помог, и Изабель не погрузилась в послеродовую хандру. Ее склонность к депрессии преобразовалась в ожесточенную борьбу за жизнь девочки, за взрослением которой она будет наблюдать весьма пристально, но не без искушения стать «наседкой».

Триумфальная самоотверженность

Исходная меланхолия была поглощена «проблемами Алисы». Но не исчезнув полностью, она вернулась под иной личиной. Она превратилась в тотальный – оральный и анальный – контроль над телом девочки, развитие которой она тем самым задерживала. Кормить Алису, управлять ее отдыхом, взвешивать ее и перевзвешивать, следовать режиму, предписанному тем или иным доктором, черпая попутно советы из очередной книжки... Изучать стул Алисы вплоть до школьного возраста, да и позже, ее запоры, случаи диареи, ставить клизмы... Следить за ее сном: какова нормальная продолжительность сна для ребенка двух лет? А трех лет? Четырех? Не является ли вот этот детский лепет ненормальным криком? Навязчивая обеспокоенность классической тревожной мамаши у Изабель была возведена в энную степень. Разве она – эта девочка-мать – не была ответственна за все на свете? Разве она – не всё, что было у этой «бедной Алисы»? Ее мать, ее отец, ее тетя, дед, бабушка? Дед и бабка, отнесшиеся к ее рождению как к не совсем ортодоксальному, отстранились от «матери-девственницы», тем самым, сами того не зная, создав еще один повод для ее стремления к всемогуществу.

Гордыня депрессивной женщины безмерна, и это обязательно надо учитывать. Изабель готова взять на себя все труды, заботы, обязанности, тяготы, даже признать какие-то недостатки (если кто-то вдруг обнаруживал их в ней), но не говорить о своем страдании. Алиса стала новым кляпом

в универсуме ее матери, который и так не отличался особенной разговорчивостью. Ради благополучия дочери требовалось, чтобы мать «держала удар», – нужно противостоять, не показывать своей слабости или расстройства.

Сколько времени может продлиться это восхитительное и триумфальное заточение тревоги, рожденной одиночеством, заточение самого горя *небытия?* У некоторых женщин оно длится до тех пор, пока ребенок не потеряет потребность в них, то есть пока он не подрастет в достаточной мере и не покинет их. Тогда они снова оказываются заброшенными, сломленными, и на этот раз уже не могут прибегнуть к новым родам. Беременность и материнство станут некоей паузой в депрессии, новым отрицанием этой невозможной потери.

Но Изабель не стала ждать этого момента. У нее был вербальный и эротический инструмент, заключавшийся в переносе: она могла рыдать и сокрушаться перед аналитиком, пытаясь возродиться не за пределами, а *внутри* траура – теперь уже траура аналитика, готового услышать ранящее слово. Поименованное одиночество в какой-то степени освобождает нас от него, если словам удается просочиться между всхлипами – при условии, что будет найден адресат избытка горя, которое до сего момента уклонялось от речи.

Возбужденный отец и идеальный отец

Сновидения и фантазмы Изабель позволяли предположить, что в раннем возрасте она стала жертвой совращения отцом или каким-то другим взрослым из числа ее знакомых. Но из ее речи нельзя было вычленить никакого точного воспоминания, которое подтвердило бы или опровергло эту гипотезу, на которую указывал часто повторяющийся онирический образ закрытой комнаты, где Изабель находится одна вместе со взрослым мужчиной, который по непонятной причине прижимает ее к стене; или же ей снится сцена в кабинете отца, где они опять же остаются наедине, она дрожит больше от волнения, чем от страха, краснеет и покрывается испариной, и ей стыдно этого непонятного состояния. Реальное совращение

или желание, чтобы ее соблазнили? Похоже, отец Изабель был весьма необычным человеком. Пройдя путь от бедного крестьянина до главы предприятия, он вызывал восхищение своих подчиненных, друзей, детей и, в частности, Изабель. Однако, этот человек, нацеленный на успех, страдал от резких перепадов настроения, которые особенно провоцировались спиртным, которым он к старости стал злоупотреблять еще больше. Мать Изабель скрывала эту эмоциональную неустойчивость, уравновешивала ее и в то же время презирала. Для ребенка это презрение означало, что мать осуждает сексуальность отца, его чрезмерное возбуждение, его недостаточную сдержанность. Отец, в целом, одновременно желанный и осужденный. В определенном смысле он мог быть для дочери образцом для идентификации, опорой в ее конкуренции с матерью и разочарованности матерью, которая стала прародительницей, каждый раз отдалявшейся от девочки ради нового ребенка. Но, несмотря на интеллектуальную и социальную привлекательность, отец был также персонажем, не оправдавшим надежд: «Для меня он быстро потерял флёр какой-то тайны, я уже не могла в него верить, как верили люди со стороны, по сути, он был созданием моей матери, ее самым большим ребенком...».

Символическое существование отца, несомненно, помогло Изабель создать свой профессиональный панцирь, однако эротический мужчина – то есть, воображаемый, любящий, самоотверженный и вознаграждающий отец – стал для нее немыслимым. Его эмоции, страсти и удовольствия встраивались в рамку кризиса и гнева – захватывающего, но слишком опасного и разрушительного. Соединительное звено между удовольствием и символическим достоинством, обеспечиваемое воображаемым отцом, проводящим своего ребенка от первичного идентификации ко вторичной, для Изабель было разрушено.

У нее был выбор между пароксизмальной сексуальной жизнью и... «девственностью»: между перверсией и самоотречением. Первертный опыт держал ее в подростковый период

и в молодости. Эти страстные и иссушающие «излишества», как она их называет, отмечали собой завершения эпизодов депрессии. «Я была словно пьяна, а потом снова оказывалась пустой. Быть может, я – как мой отец. Но мне не хочется постоянно колебаться между высоким и низким, как он. Я предпочитаю трезвость, стабильность, жертвенность, если угодно. Но жертва ради дочери – разве жертва? Это скромная радость, постоянная радость. В конце концов хорошо темперированное, как клавир, удовольствие».

Изабель подарила ребенка своему идеальному отцу – не тому, что оголял свое хмельное тело, а отцу с отсутствующим телом, то есть достойному отцу, господину, главе. Мужское тело, тело возбужденное и пьяное – это объект матери: Изабель оставит его бросившей ее сопернице, поскольку в конкуренции с предполагаемой перверсией ее матери дочь сразу же признала себя малолетней, проигравшей. Она же выбрала себе монашеское имя, и именно в качестве принявшей целибат дочери-матери она сможет сохранить его в его неприкасаемом совершенстве, отделяя его от мужского «чрезмерно» возбужденного тела, которым манипулирует другая женщина.

Если верно, что эта форма отцовства в значительной мере обуславливает депрессию Изабель, оттесняя ее к матери, от которой она не могла бы отделиться, не подвергая себя серьезному риску (возбуждения, потери равновесия), верно и то, что в своей идеальной части, в своем символическом успехе подобный отец тоже дарит своей дочери некоторые средства, пусть и двусмысленные, позволяющие ей выйти из депрессии. Становясь матерью *и* отцом, Изабель наконец достигает абсолюта. Но существует ли идеальный отец иначе, чем в самоотречении собственной целибатной дочери-матери?

Собственно, в конечном счете, разве с одним ребенком Изабель справляется не лучше, чем ее мать: ведь верно же, что, поскольку она не родила много детей, она делает все для одного-единственного? Однако это воображаемое превосходство

над матерью является лишь временным устранением депрессии. Траур всегда остается невозможным, скрываясь под маской мазохистского триумфа. Настоящая работа еще ждет своего часа, и ее надо будет сделать посредством отделения ребенка и, в конечном счете, отделения аналитика, дабы женщина попыталась встретить лицом к лицу пустоту в том смысле, который образуется и распадается благодаря всем ее связям и всем ее объектам...

Глава 4

Красота: иной мир больного депрессией

Потустороннее, осуществленное в этом мире

Именование страдания, его возвеличивание, рассечение на мельчайшие составляющие – это, несомненно, способ укротить траур. Или же найти в нем удовольствие, превзойти его, перейти к другому, не такому жгучему, все более безразличному… Но кажется, что искусства указывают на некие методы, которые позволяют обойти самолюбование и, не обращая траур просто-напросто в манию, дают художнику и знатоку искусств возможность сублимационного доступа к потерянной Вещи. Во-первых, посредством *просодии*, языка по ту сторону языка, который нагружает знак ритмом и аллитерацией семиотических процессов. Но и посредством *многозначности* знаков и символов, которая дестабилизирует именование и, накапливая вокруг знака множество коннотаций, дает субъекту шанс вообразить бессмыслицу или же истинный смысл Вещи. Наконец, посредством психической организации *прощения:* идентификации говорящего субъекта с благоволящим и восприимчивым идеалом, способным подавить виновность, вызванную мстительностью, или же унижение, созданное нарциссической травмой, – виновность и унижение, подкрепляющие чувство безнадежности у депрессивного человека.

Может ли красивое быть грустным? Не связана ли каким-то образом красота с эфемерным и, соответственно, с трауром? Или же красивый объект – тот, что неумолимо возвращается после разрушений и войн, чтобы свидетельствовать о том, что существует жизнь после смерти, что бессмертие возможно?

Фрейд касается этих вопросов в небольшом тексте «Преходящее» (1915–1916)[1], начало которому было положено беседой на прогулке с двумя меланхоличными друзьями, один из которых – поэт. Пессимисту, который лишает красоту ценности по той причине, что ее судьба весьма эфемерна, Фрейд возражает: «Напротив, ценность растет!» При этом печаль, вызываемая в нас эфемерным, представляется ему непонятной. Он заявляет: «...для психолога траур – это огромная загадка <...> но мы не понимаем, почему это отделение либидо от его объектов должно быть столь болезненным процессом, и мы не можем его вывести в настоящий момент ни из какой гипотезы».

Через некоторое время в «Трауре и меланхолии» (1917) будет предложено объяснение меланхолии, которая в соответствии с моделью траура связывается с интроекцией потерянного объекта – одновременно любимого и ненавистного (это объяснение мы упоминали выше[2]). Но здесь, в «Преходящем», связывая темы траура, эфемерного и красоты, Фрейд предполагает, что сублимация выступает в качестве противовеса потери, к которой столь загадочным образом привязывается либидо. Загадка траура или загадка красоты? И каково родство между ними?

Несомненно, красота, остающаяся невидимой, пока не завершится траур по объекту любви, все же сохраняется и, более того, захватывает нас: «Высокая оценка, которую мы выносим культурным благам <...> не пострадает из-за ощущения

---

1 *Freud S*. Éphémère destinée // Résultats, Idées, Problèmes. T. I. P.: P.U.F., 1984. P. 233–236; S.E. T. XIV. P. 305–307; G.W.T.X. P. 358–361.

2 См. выше.

их хрупкости». Итак, нечто не затрагивается универсальным действием смерти, и это нечто – красота?

Является ли красота идеальным объектом, который никогда не обманывает либидо? Или же прекрасный объект представляется в качестве того абсолютного и неуничтожимого, что воскрешает бросающий нас объект, располагаясь на ином уровне того либидинального региона, столь загадочно цепкого и обманчивого, в котором развертывается двусмысленная игра «хорошего» и «плохого» объекта? Вместо смерти и чтобы не умереть от смерти другого, я произвожу – или по крайней мере оцениваю – произведение искусства, идеал, некий «тот свет», который моя психика порождает, чтобы выйти за пределы самой себя: *ex-tasis*. Как прекрасно иметь возможность заместить все преходящие психические ценности!

И потому психоаналитик задает себе сразу же дополнительный вопрос: благодаря какому психическому процессу, в каком преобразовании знаков и материалов удается красоте пройти сквозь драму, которая разыгрывается между *потерей* и *властью* над потерей себя / обесцениванием себя / умертвлением себя?

Динамика сублимации, мобилизуя первичные процессы и идеализацию, ткет вокруг депрессивной пустоты и из нее *гипер-знак*. Это *аллегория* как величие того, чего *больше нет*, но что при-обретает [re-prend] для меня высшее значение, поскольку я способен преобразовать небытие, сделав его лучшим и приведя его в неизменную гармонию – здесь и сейчас и навеки – ради некоего третьего. Возвышенное значение на месте и вместо фонового, неявного небытия – это продукт искусства, который замещает эфемерное. Красота ему внутренне присуща. Как женские украшения скрывают стойкую депрессию, так и красота проявляется как восхитительное лицо потери, преобразуя последнюю, чтобы заставить ее жить.

Отказ от потери? Она может быть и им – подобная красота оказывается преходящей, она исчезает в смерти, будучи неспособной остановить самоубийство художника или же

стираясь из воспоминаний в момент самого своего возникновения. Но не только.

Когда мы смогли пройти через собственную меланхолию, чтобы выйти к заинтересовавшей нас жизни знаков, красота также может захватить нас, чтобы свидетельствовать о ком-то, кто в своем величии нашел царский путь, следуя которому, человек выходит за пределы боли, рожденной разлукой, – путь слова, данного страданию и достигающего крика, музыки, молчания и смеха. Величественное может быть даже невозможным сном, другим миром больного депрессией, реализованным уже тут, в этом мире. Является ли величественное за пределами депрессивного пространства чем-то отличным от игры?

Только сублимация сопротивляется смерти. Прекрасный объект, способный увлечь нас в свой мир, кажется нам более достойным того, чтобы к нему привязаться, чем какая угодно возлюбленная или ненавистная причина травмы или огорчения. Депрессия признает этот объект и приспосабливается жить в нем и для него, однако такое принятие возвышенного уже не является либидинальным. Она уже отсоединена, отделена, она уже включила в себя следы смерти, означенной как беззаботность, развлечение, легкость. Красота – это художественная проделка, она лишь воображаема.

Может ли воображаемое быть аллегорическим?

Существует особая экономия того воображаемого дискурса, что производился – в конститутивной близости с депрессией – внутри западной традиции (наследницы греко-латинской античности, иудаизма и христианства) одновременно с необходимым смещением депрессии к возможному смыслу. Подобно соединительной черте, проведенной между Вещью и Смыслом, неименуемым и размножением знаков, немым аффектом и идеальностью, коя обозначает его и его превосходит, воображаемое не является ни объективным описанием, кульминация которого обнаруживалась бы в науке, ни теологическим идеализмом, который будет довольствоваться

достижением символического единства потустороннего мира. Опыт *именуемой меланхолии* открывает пространство по необходимости гетерогенной субъективности, разрываемой двумя друг друга полагающими и в равной мере присутствующими полюсами непрозрачности и идеала. Непрозрачность вещей, как и непрозрачность тела, которое было покинуто значением, т. е. депрессивного тела, готового к самоубийству, переводится в смысл произведения, которое утверждается в качестве абсолютного и одновременно поврежденного, неприемлемого, неспособного, нуждающегося в переделке. Тогда неизбежной оказывается возвышенная алхимия знаков: музыкальное сочленение означающих, полифония лексем, деартикуляция лексических, синтаксических, нарративных единиц...– и эта алхимия непосредственно воспринимается в качестве психической метаморфозы говорящего существа, зажатого между бессмыслицей и смыслом, Сатаной и Богом, Падением и Воскрешением.

Однако удержание двух этих предельных тематик порождает головокружительную оркестровку в воображаемой экономии. Хотя они и необходимы для последней, они затмеваются в периоды кризиса ценностей, которые затрагивают сами основания культуры и в качестве единственного места развертывания меланхолии оставляют одну лишь возможность означающего нагружаться смыслом и точно так же овеществляться в виде ничто[1].

Воображаемый универсум как означенная тревога (и наоборот, как означивающее ностальгическое ликование по поводу фундаментальной и питательной бессмыслицы), хотя он и соотносим внутренне с дихотомическими категориями западной метафизики (природа/культура, тело/дух, высокое/низкое, пространство/время, количество/качество...), является в то же время самим универсумом *возможного*. Возможность зла как извращения и смерти как предельной

1 См. ниже гл. V и гл. VIII. По поводу меланхолии и искусства, см.: *Lambotte Marie-Claire.* Esthétique de la mélancolie. P.: Aubier, 1984.

бессмыслицы. Но также – по причине сохранения значения этого затмения – бесконечная возможность воскрешений, амбивалентных и поливалентных.

По Вальтеру Беньямину, именно аллегория, получившая значительное распространение в барокко и особенно в *Trauerspiel* (буквально: игра траура, игра с горем; в обычном переводе: немецкая трагическая барочная драма), которая в наилучшей форме реализует меланхолическое напряжение[1].

Смещаясь между *разоблаченным*, но все еще наличным *смыслом* останков Античности (пример: *Венера* или королевская корона) и *собственным смыслом*, который придает

---

1 См.: *Benjamin, Walter*. Origine du drame baroque allemand, 1916–1025. Trad. franç. P.: Flammarion, 1985: «Грусть (*Trauer*) является душевной расположенностью, при которой чувство дает новую жизнь – словно маску – опустошенному миру, дабы при его виде получать таинственное удовольствие. Всякое чувство связано с неким априорным объектом, и его феноменология является представлением этого объекта» (p. 150). Здесь можно отметить установленную связь между феноменологией, с одной стороны, и обретенным объектом меланхолического чувства – с другой. Речь, конечно же, идет о меланхолическом чувстве, которое можно назвать, но что сказать о потере объекта и о безразличии к означающему у меланхолика? Беньямин ничего не говорит об этом: «Подобно тем телам, которые при падении вращаются, аллегорическая интенция, перепрыгивающая от символа к символу, должна была бы стать жертвой головокружения, столкнувшись с собственной невообразимой глубиной, если бы как раз самый крайний из символов не обязывал ее закрепиться после очередного пируэта так, чтобы все, что есть в ней темного, аффектированного, удаленного от Бога, представало бы уже только в качестве самообмана. <...> Эфемерный характер вещей при этом не столько обозначается или представляется аллегорически, сколько сам предлагается в качестве означающего, то есть в качестве аллегории. Как аллегория воскрешения <...> Именно в этом сущность глубокого погружения в меланхолию: ее предельные объекты, в которых она стремится наиболее полно укрепиться и отгородиться от падшего мира, превращаясь в аллегорию, заполняют и отрицают небытие, в котором они представляются, – точно так же как в конце концов интенция не застывает в верном созерцании останков, а обращается – неверная – к воскресению» (Ibid. P. 250–251).

каждой вещи христианский спиритуалистический контекст, аллегория оказывается напряжением значений, разрываемых между их депрессией/обесцениванием и их значащей экзальтацией (*Венера* становится аллегорией христианской любви). Она придает означающее удовольствие потерянному означающему, наделяет воскресительным ликованием самый ничтожный камень и труп, утверждаясь, таким образом, в качестве равнообъемной субъективному опыту именованной меланхолии, то есть меланхолического наслаждения.

Однако аллегорез (генезис аллегории) – в силу собственной судьбы, проходящей через Кальдерона, Шекспира и достигающей Гете и Гёльдерлина, в силу своей антитетической сущности, потенции двусмысленности и нестабильности смысла, устанавливаемой аллегорией вопреки собственной нацеленности на дарование означающего молчанию и немым вещам (античным или природным *даймонам*), – открывает, что простая фигура аллегории, быть может, является региональной фиксацией, фиксацией во времени и в пространстве гораздо более обширной динамики, то есть самой воображаемой динамики. Как временный фетиш аллегория раскрывает лишь некоторые исторические и идеологические составные элементы барочного воображаемого. Однако за пределами своего конкретного оформления эта риторическая фигура обнаруживает то, что в западном воображаемом по существу своему зависимо от потери (траура) и от ее обращения в рисковый, хрупкий, гиблый энтузиазм[1]. Аллегория – пусть она заново проявляется в своем собственном виде или же снова исчезает из воображаемого – вписывается в саму воображаемую логику, церемонное обнаружение которой возложено на ее дидактический схематизм. На самом деле мы получаем воображаемый опыт не в качестве теологического символизма или же светской заинтересованности, а в качестве воспламенения мертвого смысла избытком смысла, в котором говорящий субъект вначале открывает обитель

1 См. ниже гл. VI и VII.

идеала, но тотчас – и шанс разыграть этот идеал в иллюзии и разоблачении.

Способность к воображаемому, присущая западному человеку, получающая завершение в христианстве, – это способность переносить смысл в то самое место, где он потерян в смерти и/или бессмыслице. *Сохранение идеализации:* воображаемое – это чудо, но в то же время это распыление чуда – самообман, ничто, кроме сна и слов, слов, слов... Оно утверждает всемогущество временной субъективности – той, которая может высказать всё, включая смерть.

Глава 5

«Мертвый Христос» Гольбейна

«У иного еще вера может пропасть»

Ганс Гольбейн Младший (1497–1543) создает в 1522 году (нижний слой картины датируется 1521 годом) тревожную картину «Мертвый Христос», которую можно увидеть в Базельском музее и которая, вероятно, произвела неизгладимое впечатление на Достоевского. С самого начала «Идиота» князь Мышкин снова и снова пытается о ней заговорить, и только благодаря неожиданному и полифоническому повороту сюжета он замечает копию этой картины у Рогожина и восклицает «под впечатлением внезапной мысли»: «*На эту картину!* <…> *на эту картину! Да от этой картины* у иного еще вера может пропасть!»[1]. Далее Ипполит, второстепенный герой, который, однако, во многих отношениях предстает двойником повествователя и Мышкина, дает захватывающее описание этой картины: «На картине этой изображен Христос, только что снятый со креста. Мне кажется, живописцы обыкновенно повадились изображать Христа и на кресте, и снятого со креста, всё еще с оттенком необыкновенной красоты в лице; эту красоту они ищут сохранить ему даже при самых страшных муках. В картине же Рогожина о красоте и слова

1 См.: *Достоевский Ф. М.* Идиот // Собр. соч. В 15 т. Л.: Наука, 1989. Т. 6. С. 220 (Курсив мой. – *Ю. К.*).

нет; это в полном виде труп человека, вынесшего бесконечные муки еще до креста, раны, истязания, битье от стражи, битье от народа, когда он нес на себе крест и упал под крестом и наконец крестную муку в продолжение шести часов (так, по крайней мере, по моему расчету). Правда, это лицо человека только что снятого со креста, то есть сохранившее в себе очень много живого, теплого; ничего еще не успело закостенеть, так что на лице умершего даже проглядывает страдание, как будто бы еще и теперь им ощущаемое (это очень хорошо схвачено артистом); но зато лицо не пощажено нисколько; тут одна природа, и воистину таков и должен быть труп человека, кто бы он ни был, после таких мук. Я знаю, что христианская церковь установила еще в первые века, что Христос страдал не образно, а действительно, и что и тело его, стало быть, было подчинено на кресте закону природы вполне и совершенно. На картине это лицо страшно разбито ударами, вспухшее, со страшными, вспухшими и окровавленными синяками, глаза открыты, зрачки скосились; большие, открытые белки глаз блещут каким-то мертвенным, стеклянным отблеском. Но странно, когда смотришь на этот труп измученного человека, то рождается один особенный и любопытный вопрос: если такой точно труп (а он непременно должен был быть точно такой) видели все ученики его, его главные будущие апостолы, видели женщины, ходившие за ним и стоявшие у креста, все веровавшие в него и обожавшие его, то каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет? Тут невольно приходит понятие, что если так ужасна смерть, и так сильны законы природы, то как же одолеть их? Как одолеть их, когда не победил их теперь даже тот, который побеждал и природу при жизни своей, которому она подчинялась, который воскликнул: *„Талифа куми“*, – и девица встала, „Лазарь, гряди вон“, – и вышел умерший? Природа мерещится при взгляде на эту картину в виде какого-то огромного, неумолимого и немого зверя, или вернее, гораздо вернее сказать, хоть и странно, – в виде какой-нибудь громадной машины новейшего устройства, которая бессмысленно захватила,

раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное существо – такое существо, которое одно стоило всей природы и всех законов ее, всей земли, которая и создавалась-то, может быть, единственно для одного только появления этого существа! Картиной этою как будто именно выражается это понятие о темной, наглой и бессмысленно-вечной силе, которой всё подчинено, и передается вам невольно. Эти люди, окружавшие умершего, которых тут нет ни одного на картине, должны были ощутить страшную тоску и смятение в тот вечер, раздробивший разом все их надежды и почти что верования. Они должны были разойтись в ужаснейшем страхе, хотя и уносили каждый в себе громадную мысль, которая уже никогда не могла быть из них исторгнута. И если б этот самый учитель мог увидать свой образ накануне казни, то так ли бы сам он взошел на крест, и так ли бы умер как теперь? Этот вопрос тоже невольно мерещится, когда смотришь на картину»[1].

Муж скорбей

На картине Гольбейна изображен труп, возложенный на постамент, небрежно задрапированный саваном[2]. Труп в рост человека изображен на картине в профиль, голова слегка наклонена к зрителю, а волосы разбросаны по савану. Правая рука, которая видна нам, вытянута вдоль иссохшего и искалеченного тела, ее кисть слегка выдается за край постамента. Изогнутая грудь образует треугольник, вписанный в очень низкий и вытянутый четырехугольник ниши, которая образует рамку картины. На груди – кровавый след от пики,

---

1 Там же. С. 410–411 (Курсив мой. – *Ю. К.*).

2 В 1586 году Базилий Амербах, сын Бонифация Амербаха, друга Гольбейна, базельского адвоката и коллекционера, составляя описание картины, завершенной примерно шестьдесят пять лет назад, записывает: «*Cum titulo Jesus Nazarenus Rex*». Надпись «Jesus Nazarenus Rex Judaeorum» наклеена на сохранившуюся раму, которая датируется приблизительно концом XVI века. Часто считается, что ангелы, несущие атрибуты Страстей и окружающие надпись, изображают брата Гольбейна Младшего – Амброзия.

на руке мы видим стигматы от распятия и вытянутый окоченевший средний палец. На ногах Христа видны следы от гвоздей. На лице мученика – выражение безнадежного страдания, а пустой взгляд, вытянутый профиль, сине-зеленый оттенок кожи – все это признаки действительно умершего человека, Христа, оставленного отцом («Боже, почему ты меня оставил!») без надежды на Воскресение.

Ничуть не приукрашенное изображение человеческой смерти, почти анатомическая картина трупа передает зрителю ощущение невыносимой тревоги перед смертью Бога, смешиваемой здесь с нашей собственной смертью, – ведь здесь нет ни малейшего намека на трансценденцию. Более того, в этой картине Ганс Гольбейн отказывается от какой бы то ни было архитектурной или композиционной фантазии. Могильный камень давит на верхнюю часть картины, высота которой составляет всего лишь тридцать сантиметров[1], и усиливает впечатление окончательной гибели – такой труп уже не встанет. И погребальный саван, сведенный к минимуму складок, благодаря самой этой скупости собственного движения, усиливает впечатление окоченения и каменной стужи.

Взгляд зрителя проникает в этот безвыходный гроб снизу и пробегает картину слева направо, останавливаясь на камне, расположенном перед ногами трупа и повернутом к зрителю так, что со стенкой гроба он образует тупой угол.

Каково было предназначение этой картины со столь странными размерами? Принадлежит ли этот «Мертвый Христос» алтарю, созданному Гольбейном для Ганса Оберрида [Hans Oberried] в 1520–1521 годах, на двух внешних створках которого были представлены Страсти, а внутренняя створка была оставлена для изображения Рождества и Поклонения Волхвов[2]? Ничто не позволяет поддержать эту гипотезу, –

---

1 Соотношение высоты к длине составляет 1:7; однако, если учесть планку, прикрепленную к внутренней стороне рамы картины, пропорция будет 1:9.

2 См.: *Ganz, Paul*. The Paintings of Hans Holbein. Paidon Publishers Inc., 1950. P. 218–220.

которая, однако, не является неправдоподобной, если учесть некоторые общие черты «Мертвого Христа» и внешних створок данного алтаря, частично разрушенного в период базельского иконоборства.

Из множества интерпретаций, предложенных критикой, выделяется одна, которая сегодня кажется наиболее верной. Картина, судя по всему, была создана для одиночной пределлы, расположенной над посетителями храма, проходящими перед ней, под углом к ней и налево (направляясь, например, от центрального нефа храма к южному). В районе Верхнего Рейна встречаются церкви с погребальными нишами, в которых выставлялись *скульптуры*, изображавшие тело Христа. Является ли картина Гольбейна живописным переложением подобных лежащих скульптур? Согласно одной из гипотез, «Христос» представлял собой покров ниши священной гробницы, открываемой только в Страстную пятницу и закрытой во все остальные дни. Наконец, отправляясь от радиографического исследования картины, Ф. Жокке [Fridtjof Zschokke] установил, что «Мертвый Христос» исходно размещался в нише, которая имела форму полукольца, то есть трубки. Именно это положение соответствует находящейся рядом с правой ногой надписи, фиксирующей год и имя автора: *H. H. DXXI*. Годом позже Гольбейн заменяет эту дугообразную нишу прямоугольной и ставит свою подпись снизу от ног трупа: *MDXXII H. H.*[1]

Также весьма интересно напомнить биографический и профессиональный контекст, в который помещен этот «Христос в могиле». Гольбейн создает серию Мадонн (1500–1522), среди которых – великолепная «Мадонна Золотурна». В 1521 году рождается его первый сын Филипп. Это также период активной дружбы с Эразмом Роттердамским, портрет которого Гольбейн создаст в 1523 году.

Рождение ребенка – и угроза смерти, нависающая не только над ним, но и над художником как отцом, которого

---

1 См.: *Ganz Paul*. Der Leichnam Christi in Grabe, 1522 // Die Malerfamilie Holbein in Basel. Ausstellung im Kunstmuseum Basel zur Fünfhundertjahrfeier der Universität Basel. P. 188–190.

новое поколение однажды вытеснит. Дружба с Эразмом и разрыв не только с фанатизмом, но и – как в случае некоторых гуманистов – с самой верой. Небольшой, готический по своему духу диптих того же периода, выполненный в оттенках коричневого, изображает «Матерь скорбящую» и Христа как «Мужа скорбей» (Базель, 1519–1520). Тело страдающего человека, неожиданно атлетическое, мускулистое и напряженное, помещено между колоннами; изогнутая рука, как будто в спазме, находится перед половым органом; только наклоненная голова в терновом венце и искаженное болью лицо с приоткрытым ртом выражают смертную муку, выходящую за пределы смутного эротизма. Из какой именно страсти рождается вся эта боль? Не страдает ли человек-Бог, не преследуется ли он смертью именно *потому, что* наделен свойствами пола и потому является жертвой сексуальной страсти?

Композиция изолированности

Итальянская иконография приукрашивает или, по крайней мере, облагораживает лицо Христа в Страстях, но главное – она окружает его персонажами, погруженными в страдания, но также глубоко уверенными в Воскресении, – и тем самым они словно бы подталкивают нас к установке, которую мы сами должны принять по отношению к Страстям. Напротив, Гольбейн оставляет труп в странном одиночестве. Быть может, именно эта изолированность – как *композиционный факт* – наделяет картину огромным меланхолическим зарядом, а не сам рисунок или цветовая гамма. Страдание Христа выражается, конечно, тремя элементами, внутренними для рисунка и его цветовой структуры: головой, запрокинутой назад, окоченевшей правой рукой со следами стигматов, положением ног и общим исполнением всего рисунка в серых, зеленых и каштановых тонах. Однако этот реализм, язвящий уже самой скупостью своих средств, доводится до собственного апогея композицией и положением картины – зрителям представлено одно только вытянутое тело, которое находится над ними и отделено от них.

Христос Гольбейна, отделенный от нас постаментом, но ни в коем случае не устремленный к небесам, поскольку сверху нависает потолок ниши, – это недоступный, далекий мертвец, лишенный, однако, чего бы то ни было потустороннего. Это некий способ смотреть на человеческую природу издалека, даже в смерти. Примерно так же Эразм издалека смотрел на безумие. Такое зрение указывает не на славу, а на стойкость. В этой картине содержится иная, новая мораль.

Одиночество Христа доведено тут до предела – будучи оставленным Отцом, он отделен и от всех нас. Если только Гольбейн (обладавший весьма въедливым умом, но так и не переступивший порога атеизма) не желал напрямую подключить всех нас – людей, чужаков, зрителей, – к этому ключевому моменту жизни Христа. Поскольку мы лишены какого-либо живописного либо теологического посредника, намека или введения, кроме нашей собственной способности вообразить смерть, нас захватывает опустошающий ужас перед этой цезурой, которую составляет кончина, либо же мы должны вообразить невидимый потусторонний мир. Оставляет ли Гольбейн нас в том же смысле, в каком однажды посчитал себя оставленным сам Христос, – или же, напротив, он приглашает нас превратить христову могилу в живую могилу, причаститься этой нарисованной смерти и, таким образом, включить ее в нашу собственную жизнь? Чтобы жить с ней и заставить ее жить, ведь если живое тело – в противоположность окоченевшему трупу – является танцующим телом, не становится ли наша жизнь при отождествлении со смертью той самой «пляской смерти», которая нашла широко известное отображение в работах Гольбейна?

Эта закрытая граница, хорошо изолированный гроб одновременно отвергает и приглашает нас. В самом деле, труп занимает все пространство картины, не оставляя возможности для ссылки на Страсти. Наш взгляд следует за физическими подробностями, он сам как будто пригвожден, распят, он притягивается к руке, помещенной в центр композиции. А если он попытается уклониться, то сразу же будет прикован

к скорбному лицу или к ногам, прижатым к черному камню. Однако в этом узилище есть два выхода.

С одной стороны, это надпись, фиксирующая дату и подпись, – *MDXXII H. H.* у ног Христа. Такое размещение имени художника, к которому часто присовокупляли имя мецената, было обычным для тех времен. Возможно, однако, что, соглашаясь с этим кодом, Гольбейн поместил самого себя внутрь драмы Смерти. Что это – знак унижения: художник, брошенный к ногам Бога? Или же знак равенства? Имя художника находится не ниже тела Христа, а вровень с ним, и оба они зажаты в нише, объединены смертью человека, смертью как главным знаком человеческой природы, смертью, избежать которой сможет только эфемерное сотворение образа, начертанного здесь и сейчас, в 1521 и 1522 году!

С другой стороны – эти волосы и рука, которые выступают за постамент, словно бы они могли повернуться к нам, как если бы рама не удерживала труп. А эта рама датируется концом XVI века и имеет узкий кант с надписью *Jesus Nazarenus Rex* (*Judæorum*) [Иисус Назаретянин Царь (Иудейский)], который выступает на картину. Кант, который, однако, видимо, почти с самого начала составлял часть картины Гольбейна, кроме надписи несет изображение пяти ангелов с инструментами пыток – стрелой, терновым венцом, бичом, столбом для бичевания и крестом. Картина Гольбейна, соединенная вторым шагом с этой символической рамкой, обретает свой евангельский смысл, которым сама по себе она не акцентирует и который, возможно, сделал ее приемлемой для покупателей.

Даже если картина Гольбейна была исходно задумана как пределла для престола, она осталась одиночной, без дополнения тем или иным алтарным образом. Эта изолированность – одновременно ослепительная и мертвенная – уклоняется как от христианского символизма, так и от избыточности немецкой готики, в которой соединялись скульптура и живопись, а к алтарю добавлялись дополнительные створки с целью достичь синкретизма и оживить образы. В отличие

от этой традиции, непосредственно предшествовавшей ему, Гольбейн изолирует, выбрасывает лишнее, сгущает, сводит к минимуму.

Оригинальность Гольбейна, таким образом, состоит в этом лишенном пантеизма видении смерти Христа, интимистском в самой его банальности. Гуманизация, следовательно, достигает своей высочайшей отметки – отметки стирания славы в образе. Когда кого-то касается смертная скорбь, самым волнующим знаком ее оказывается именно знак самый заурядный. Противостоя готическому энтузиазму, меланхолия обращается в гуманизм и в скупость.

Однако эта оригинальность связана с традицией христианской иконографии, пришедшей из Византии[1]. К 1500 году в центральной Европе появляется множество изображений мертвого Христа под влиянием доминиканской мистики, главными представителями которой в Германии являются Майстер Экхарт (1260–1327), Иоганн Таулер (1300–1361) и особенно Генрих Бергский, называвший себя Генрихом Сузским (1295–1366)[2].

1 См. далее. До Гольбейна такое изображение вытянутого во всю свою длину тела встречается, например, у Пьетро Лоренцетти в ассизской картине «Снятие с креста». То же самое положение, но развернутое вправо, у Христа, изображенного на фресках храма Бланзингена близ Базеля, датируемых примерно 1450 годом. Около 1440 года Мастер «часослова Рогана» изображает окоченевшее и окровавленное тело мертвого Христа, которое в этом случае, впрочем, сопровождается сострадательной Марией. С этой серией можно сблизить «Пьету» из Вильнев-лез-Авиньона, на которой Христос изображен в профиль (см.: *Ueberwasser Walter.* Holbeins Christus in der «Grabnische» // Festschrift für Werner Noack. 1959. P. 125 sq.). Отметим также скульптуру «Христа во гробе» из фрайбургского собора, а также другую скульптуру 1430 года в соборе Фрайзинга, изображающую покоящегося Христа, где положение тела и пропорции весьма напоминают картину Гольбейна, за исключением, конечно, тех анатомических познаний устройства тела, которыми овладел мастер эпохи Возрождения.

2 По поводу религиозных настроений в Германии конца Средневековья и их влияния на живопись см.: *Réau Louis.* Mathias Grünewald et la Retable de Colmar. Berger-Levrault, 1920.

Грюневальд и Мантенья

Можно также сравнить видение Гольбейна с видением «Мертвого Христа» Грюневальда Изенгеймского алтаря (1512–1515), который был перенесен в Кольмар в 1794 году. Центральная часть, изображающая «Распятие», демонстрирует Христа с доведенными до предела признаками мученичества (терновый венец, крест, бесчисленные ранения), среди которых даже гниение плоти. Здесь готический экспрессионизм, изображающий страдание, достигает своего апогея. Однако Христос у Грюневальда не изолирован так, как у Гольбейна. Мир людей, к которому он принадлежит, представлен здесь Девой Марией, которая падает в объятия апостола Иоанна, Марией Магдалиной и св. Иоанном Крестителем – все они вводят в картину тему сострадания[1].

При этом пределла того же самого алтаря Кольмара, выполненного Грюневальдом, изображает Христа совсем не так, как на «Распятии». Речь идет о «Положении в гробницу» или «Оплакивании Христа». Горизонтальные линии замещают вертикальные линии «Распятия», и труп представляется скорее элегическим, чем трагическим, – грузное и тяжелое тело, переполненное мертвенным спокойствием. Гольбейн словно бы просто перевернул это тело умирающего Христа Грюневальда, расположив ноги справа и удалив трех персонажей-плакальщиков (Магдалину, Деву Марию и св. Иоанна). «Оплакивание» Грюневальда, более строгое, нежели «Распятие», уже предлагает возможность перехода готического искусства к Гольбейну. Естественно, Гольбейн продвинется дальше этого мимолетного умиротворения, сотворенного кольмарским мастером. Стремление достичь более жесткого эффекта средствами, ограниченными голым реализмом, можно рассмотреть в качестве борьбы с отцом-художником – тем более что, похоже, на Грюневальда серьезное влияние оказал именно Гольбейн Старший, обосновавшийся

---

1 См.: *Pinder W.* Holbein le Jeune et la Fin de l'art gothique allemand. 2e éd. Cologne, 1951.

в Изенгейме и умерший там в 1526 году[1]. Гольбейн полностью приглушает готические мучения и, вплотную подходя к зарождающемуся маньеризму, современником которого он оказывается, своим искусством создает вариант классицизма, который уклоняется от воодушевления ради пустой, лишенной наполнения формы. Образ он нагружает человеческим страданием.

Наконец, «Мертвый Христос» Мантеньи (предположительно 1480 года, галерея Брера, Милан) может быть рассмотрен в качестве предшественника этого почти анатомического видения мертвого Христа. Подошвы ног повернуты тут к зрителю, так что тело видно в перспективе – Мантенья показывает труп, балансируя на грани пристойности. Однако две женщины, видные в левом верхнем углу картины, вводят тему страдания и сострадания, которую Гольбейн как раз оставляет непроработанной, изгоняя ее из картины или же пытаясь вызвать эти чувства за счет одного лишь невидимого и обращенного к нам призыва, требующего отождествиться с Христом как человеком – слишком человеческим мертвым Сыном. Словно бы Гольбейн освоил готическое страдание, чей доминиканский источник – как показывает экспрессионизм Грюневальда – был пропущен через сентиментализм Генриха Сузского и освободил его как от некоей чрезмерности, так и от присутствия Бога, который всем своим грузом вменения вины и требованием искупления давит на воображаемое Грюневальда. И словно бы Гольбейн усвоил умиротворяющий анатомический урок Мантеньи и итальянского католицизма, более чувствительного не к греху человека, а к его прощению, и находящемуся под влиянием скорее буколического животворящего экстаза францисканцев, чем доминиканского превознесения страдания. Однако Гольбейн, не теряя из виду готический дух, сохраняет страдание, гуманизируя его и не следуя при этом итальянскому методу отрицания страдания и экзальтации великолепия

1 См.: *Ueberwasser W.* Op. cit.

плоти и красоты потустороннего мира. Гольбейн находится в другом измерении – он делает страсти Распятого банальными, дабы приблизить нас к ним. Этот жест гуманизации, не лишенный определенной иронии по отношению к трансцендентному, предполагает безмерную жалость к *нашей* собственной смерти. По легенде, моделью Гольбейну послужил вытащенный из Рейна труп некоего еврея…

Тот же самый, наполовину мрачный, наполовину ироничный[1] дух достигнет своего апогея в чистом гротеске, когда в 1524 году Гольбейн проживал на юге Франции и в Лионе встретился с издателями Мельхиором и Гаспаром Трешелями [Melchior & Gaspar Treschel], заинтересовавшимися «Пляской смерти», серией гравюр по дереву. Этот танец смерти, нарисованный Гольбейном и выгравированный Гансом Лютцельбургером, издан в Лионе в 1538 году. Гравюры разойдутся в копиях по всей Европе, предлагая человечеству Возрождения обескураживающую и одновременно гротескную картину его самого, живописными средствами передающую тональность Франсуа Вийона. Новорожденные из среды простонародья, равно как и папы, императоры, архиепископы, аббаты, дворяне, буржуа, влюбленные – весь человеческий род захвачен смертью. Все повязаны со смертью, и никто не ускользнет из ее объятий – безусловно смертельных, хотя их тревожность скрывает здесь собственную депрессивную силу, дабы

---

1 Тема Смерти проходит через все Средневековье и особенное развитие получает в северных странах. Напротив, в прологе к «Декамерону» Боккаччо запрещает проявлять какой-либо интерес к этому мрачному персонажу и прославляет радости жизни.

И наоборот, Томас Мор, с которым Гольбейн познакомился благодаря Эразму, говорит о смерти так, как мог бы сказать и Гольбейн, если бы он стал говорить о своем «Мертвом Христе»: «Мы шутим и считаем, что смерть очень далеко от нас. Она скрыта в самом укромном тайнике наших органов. Ведь с того момента, как ты явился на свет, жизнь и смерть шествуют одним и тем же шагом» (см.: *Lerfoy A.* Holbein. P.: Albin Michel, 1943. P. 85). Как известно, совершенства в совмещении трагических и магических тем смерти достигает Шекспир.



Ганс Гольбейн Младший. *Мертвый Христос в гробу.* Художественный музей г. Базеля, Швейцария



Клод Лоррен. *Пейзаж с Акидом и Галатеей.* Картинная галерея г. Дрездена, Германия

бросить вызов сарказмом или гримасой улыбки, которая надсмехается над ними – без триумфа и словно бы зная о своей погибели и смеясь над ней.

Смерть против Возрождения

Мы легко представляем человека Возрождения – в том облике, который был запечатлен для нас Рабле: величественным, немного, возможно, странным, как Панург, но искренне устремленным к счастью и мудрости божественной бутыли. Но Гольбейн предлагает нам другое видение – видение человека, подчиненного смерти, человека, заключающего смерть в свои объятия, принимающего ее в самое свое существо и объединяющегося с ней не как с условием своей славы или же следствием своей греховной природы, но как с предельной сущностью своей собственной десакрализованной реальности, которая оказывается основанием нового достоинства. Именно по этой причине образ христовой и человеческой смерти у Гольбейна незримо сообщается с «Похвалой глупости» (1511) Эразма Роттердамского, другом, иллюстратором и портретистом которого Гольбейн стал в 1523 году. Именно потому, что человек признает свою глупость и глядит в лицо собственной смерти – и, быть может, принимает риск душевной болезни, риск психической смерти, – он достигает нового измерения. Не обязательно измерения атеизма, но наверняка измерения стойкости, лишившейся иллюзий, трезвой и достойной. Как картина Гольбейна.

Протестантская скорбь

Повлияла ли Реформация на подобную концепцию смерти и особенно на подобное превознесение смерти Христа, идущее в ущерб любой отсылке на Искупление и Воскресение? Известно, что католицизм стремится подчеркнуть «блаженное созерцание» христовой смерти, пропуская муки Страстей и подчеркивая то знание о собственном Воскресении, которым Христос якобы обладал всегда (Псалтырь, 22, 29 и далее). Напротив, Кальвин указывает на *formidabilis abysis*

(ужасающую пропасть), в которую погружается Христос в час своей смерти, нисходя на самое дно греха и ада. Лютер же сам описывал себя как меланхолика, зависимого от влияний Сатурна и дьявола: «Я, Мартин Лютер, родился под самыми неблагоприятными звездами, видимо, под Сатурном» – пишет он в 1532 году. «И где обретается меланхолик, там дьявол уже уготовил купальню <…> На опыте я узнал, как должно вести себя при искушениях. Тот, кто охвачен печалью, отчаянием и другими душевными страданиями, тот, кому червь грызет разум, прежде всего, дабы сохранить возможность есть и пить, должен полагаться на утешение Божественного слова, искать общества людей богоугодных и христиан и общения с ними»[1].

Уже в «95 тезисах об индульгенциях» (1517) Мартин Лютер формулирует мистическое отношение к страданию как средству попасть на небеса. Хотя мысль о возрождении человека через благодать соседствует с погружением в страдание, тем не менее, интенсивность веры измеряется именно способностью чувствовать угрызения совести. Следовательно: «Вот почему искупление продолжается, пока длится ненависть к самому себе (то есть подлинное внутреннее покаяние), и продолжается оно вплоть до вступления в царствие небесное» (тезис IV); «Бог не возлагает на человека вину, не обязывая его при этом смириться во всем перед своим священником, Его наместником» (тезис VII); «Подлинные угрызения совести ищут страданий и любят их. Щедрая раздача индульгенций ослабляет их и делает их ненужными, по крайней мере, на время» (тезис XL); «Необходимо воодушевлять христиан верно следовать за их пастырем, который есть Христос, в пути через страдания, смерть и сам ад» (тезис XCIV).

Лукас Кранах становится официальным художником протестантов, а Дюрер отправляет Лютеру серию религиозных гравюр. Но Эразм, воплощающий в себе дух гуманизма, с самого начала относится к Реформатору настороженно.

1 *Luther M.* Tischreden in der Mathesischen Sammlung. T. 1. № 122. P. 51, цит. по: *Wirth Jean.* Luther, etude d'histoire religieuse. Droz, 1981. P. 130.

Затем еще большую сдержанность он проявляет по отношению к радикальным изменениям, предложенным в работе «О вавилонском пленении церкви», и особенно по отношению к тому тезису Лютера, согласно которому воля человека является рабыней дьявола и Бога. Эразм разделял оккамистский взгляд на свободу воли как средство достижения спасения[1]. Вполне правдоподобно, что Гольбейн должен был чувствовать большую близость к Эразму, чем к Лютеру.

Иконоборчество и минимализм

Такие теологии Реформации, как Андреас Карлштадт, Людвиг Хетцер, Габриэль Цвиллинг, Ульрих Цвингли и другие, начали (вместе с Лютером, – который, впрочем, сохранял определенные колебания по этому вопросу) настоящую войну с образами и всевозможными формами или предметами, служащими для представления, если таковое не сопровождалось словами или звуком[2].

Базель как буржуазный город, в котором, однако, начала расцветать религиозная жизнь, был охвачен протестантским иконоборчеством с 1521 по 1523 год. Выступая против того, что они считали материалистическими и языческими излишествами и злоупотреблениями, свойственными папству, виттенбергские протестанты стали опустошать церкви, выбрасывать и крушить образы, любые материальные изображения веры. В 1525 году поводом для нового уничтожения произведений искусства стала крестьянская война. В 1529 году

---

1 См.: Эразм Роттердамский «De libero arbitrio» («О свободе воли») и ответ Лютера «De servo arbitrio» («О рабстве воли»). См.: *Todd John M.* Martin Luther, a Biographical Study. The Newman Press, 1964; *Fife R. H.* The Revolt of Martin Luther. Columbia University Press, 1957.

2 См.: *Christensen Carl C.* Art and the Reformation in Germany. Ohio Univ. Press, 1979; *Garside Charles, Jr.* Zwingli and the Arts. New Haven, Yale Univ. Press, 1966. Отметим относящуюся к той же традиции развитую концепцию иконоборчества Генриха Корнелия Агриппы Неттесгеймского и его работу «О недостоверности и тщете всех наук и искусств»: Traité sur l'incertitude aussi bien que la vanité des sciences et des arts. Trad. Française. Leiden, 1726.

в Базеле началась настоящая «идоломахия». Гольбейн страдает от нее не как ревностный католик, а как художник, который к тому же создал много прекрасных Мадонн, среди которых: «Мадонна с младенцем» (Базель, 1514), «Мадонна с младенцем под ренессансным портиком» (Лондон, 1515), «Рождество и поклонение волхвов» (Фрайбург, 1520–1521), «Поклонение волхвов» (Фрайбург, 1520–1521), «Мадонна Золотурна» (1521) и более поздняя «Дармштадская Мадонна», выполненная для бургомистра Якоба Мейера (1526–1530). Иконоборческие настроения в Базеле заставили художника бежать – он отправляется в Англию, запасшись письмом от Эразма (вероятно в 1526 году), который рекомендовал его Томасу Мору знаменитыми строками: «Здесь искусствам холодно – он уезжает в Англию, чтобы там выводить своих ангелочков»[1].

Можно, однако, заметить, что в обоих лагерях – реформистском и гуманистическом – обнаруживается тенденция подчеркивать столкновение человека со страданием и со смертью, которая служила доказательством истинности и вызовом поверхностному меркантилизму официальной церкви.

Но вполне вероятно, что Гольбейн должен был пережить подлинную трансформацию, если не разрушение своей веры – еще в большей степени, чем его знаменитый друг Эразм, и в противоположность тому мученику католической веры, которым станет Томас Мор. Укрощение веры строгим здравомыслием ремесла, пусть оно и сохраняло ее внешние признаки, видимо, заставило его объединить в своей личной манере многие аспекты религиозных и философских движений его эпохи (начиная со скептицизма и заканчивая отвержением иконоборчества) – и заново выстроить средствами искусства новое видение человечности. Печать страдания (например, в «Портрете жены художника с двумя старшими детьми», 1528, музей Базеля, или в диптихе Амербаха – «Муже

1 См.: *Christensen Carl C.* Op. cit. P. 169.

скорбей» и «Матери скорбящей», 1519–1520) и в еще большей степени невообразимый и невидимый горизонт смерти (в «Послах» 1533 года будет использовано искаженное изображение огромного черепа внизу картины) все более важны для Гольбейна, представляясь главным испытанием нового человека и, несомненно, самого художника. Ничто вам больше не кажется желаемым, ценности рушатся, и вы впадаете в отчаяние? Но можно сделать прекрасным именно это состояние, можно сделать желаемым само это отступление желания – и то, что могло показаться отказом или смертоносным крушением, будет восприниматься уже в качестве гармоничного достоинства.

С точки зрения живописи, мы имеем здесь дело с главным испытанием. Речь идет о том, чтобы наделить формой и цветом непредставимое, мыслимое не в качестве эротического изобилия (которое в итальянском искусстве обнаруживается даже в изображениях Страстей Христа и преимущественно в них), но непредставимого, понимаемого в качестве помрачения изобразительных средств на пороге их угасания в смерти. Цветовой и композиционный аскетизм Гольбейна выражает это соперничество формы со смертью, которая не отклоняется и не приукрашивается, а фиксируется в своей минимальной видимости, в своем предельном проявлении, задаваемом страданием и меланхолией.

В 1530 году (после возвращения в 1528 году в Базель из путешествия в Англию) Гольбейн принимает протестантизм, требуя, как о том свидетельствуют учетные книги, «перед принятием новой веры лучшего объяснения Святого Причастия». Это обращение, основываемое, как отмечает Ф. Саксл[1], на «разуме и познаниях», характеризует связь, поддерживаемую им с лютеранами. Некоторые из его рисунков демонстрируют ясную поддержку духа реформ в церкви, но эта поддержка сторонится фанатизма самого Реформатора.

1 См.: *Saxl F.* Holbein and the Reformation // Lectures. L.: Warburg Institute, Univ. of London, 1957. Vol. I. P. 278.

Так, в «Christus vera lux» («Христос – свет истины»), диптихе, изображающем папу Льва X, в обложке первой лютеровской Библии, вышедшей в Базеле, и в иллюстрациях к Ветхому завету в переводе Лютера Гольбейн скорее выражает личное мнение, чем иллюстрирует общую догму. На гравюре по дереву, изображающей Лютера, Реформатор предстает в качестве *Hercules Germanicus* (германского Геркулеса), однако на самом деле художник изображает свой страх, свой ужас и *atrocitas* (жестокость) фанатизма[1]. Вселенная Эразма, кажется, подходит ему больше, чем вселенная Лютера. Нам известен знаменитый портрет (1523) автора «Похвалы глупости», выполненный Гольбейном и сохранивший для потомков завершенный образ гуманиста, – ведь, думая об Эразме, разве не представляем мы его именно в том облике, черты которого сохранены для нас Гольбейном Младшим? Следует также вспомнить о близком знакомстве обоих со смертью, что более значимо для нашей темы.

«Mors ultima linea rerum»

В знаменитой, уже упоминавшейся нами серии Гольбейна «Пляска смерти» исследуется внешне как будто ограниченная тема человека, принимающего смерть, которая здесь раскрывается в поразительном богатстве вариаций. Сколько разностей и насколько объемно пространство внутри этих миниатюр и внутри этого сюжета – столь, казалось бы, замкнутых! Ту же самую тему Гольбейн перенес на ножны кинжала, разместив танцоров со смертью на вогнутой закрытой поверхности. И тот же сюжет мы видим в «Иллюстрированных сценами пляски смерти инициалах», где каждая буква сопровождается человеческой фигурой, борющейся со смертью. Как не связать навязчивое и в то же время обескровленное присутствие смерти у Гольбейна с тем фактом, что покровителем его друга Эразма был римский бог Термин и что девиз на его медальоне, изображавшем этого бога, гласил: «*Terminus*

1 Ibid. P. 282.

concedo nulli» или «*Concedo nulli Terminus*», «Ни с чем не тороплюсь», а по его окружности шла надпись «Не забывай, что длинная жизнь заканчивается» (по-гречески) и «Смерть – крайний предел всякой вещи» (на латыни). Выражение «Mors ultima linea rerum» и в самом деле могло бы быть девизом базельского «Мертвого Христа», если бы это не был девиз... Горация и Эразма[1].

Часто подчеркивали холодный, сдержанный и даже ремесленнический характер искусства Гольбейна[2]. Верно, что эволюция статуса художника в его эпоху приводит к изменению стиля, которое характеризуется ослаблением связей с мастерской, заботой о карьере, стиранием биографического содержания в пользу зарождавшегося маньеризма, влюбленного в аффектацию, плоские поверхности и изгибы – которые он, однако, сумел связать со своим чувством пространства. Иконоборчество протестантов тоже затронуло художника. Гольбейн его осуждает, он даже бежит от него, уезжая из Базеля в Англию, но не склоняется при этом к иному варианту экзальтации, то есть на самом деле он принимает дух своего времени – дух разоблачения, сглаживания, утонченного минимализма. Было бы неверно сводить это движение, присущее эпохе, к личному предпочтению меланхолии, даже если она просвечивает в изображениях местных жителей или выходцев из различных сред общества, которых он с таким воодушевлением рисует. Тем не менее эти черты характера и черты эпохи сходятся друг с другом – они приводят к тому, что представление достигает последнего порога представимого, схватываемого с максимальной точностью и с минимумом энтузиазма, граничащим с безразличием... В самом деле, Гольбейн никогда не был ангажирован ни искусством,

---

1 См.: *Panofski Erwin*. Erasmus and the visual arts // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1969. 32. P. 220–227. Подобно Термину, Эразм ни перед чем не отступает; либо, в другой интерпретации, сама Смерть – как Термин – никогда не уступает.

2 См.: *Vaisse Pierre*. Holbein le Jeune. Rizzoli, 1971; Paris: Flammarion, 1972.

ни дружбой. Немилость со стороны бывшего друга Томаса Мора нисколько не стесняет его, так что он остается при дворе Генриха VIII. И сам Эразм шокирован таким цинизмом, который, возможно, является всего лишь эстетическим и психологическим отстранением – холодностью и эмоциональным параличом, присущими меланхолику. В приложении к письму Бонифацию Амербаху от 22 марта 1533 года Эразм, упоминая и Гольбейна, жалуется на тех, кто злоупотребляет его покровительством, извлекает выгоду из расположения своих господ и обманывает людей, которым он их рекомендовал[1].

Циник или отстраненный

Был ли Гольбейн – враг иконоборцев, бежавший от разрушения образов яростными базельскими протестантами, – иконоборцем, боровшимся с идеалами, то есть человеком дистанцированным, отстраненным, законченным ироником или даже неким аморалистом, ставшим таковым в результате отвращения к любой форме давления, прессинга? Адептом депрессии, связанной с устранением иллюзий, или тем, кто стремится погасить любое художественное излишество внутри самого произведения, оттачиваемого печально и тщательно? Быть может, Гольбейн, ценимый в XIX веке и не слишком важный для художников века XX, ближе окажется именно нам, если мы посмотрим на него в наполовину ироничном и мертвенном, наполовину разочарованном и циничном свете его «Мертвого Христа»? Жить со смертью и улыбаться ей – это, конечно, не путь к гуманистической морали Блага, как и не путь мученика реформистской веры. Этот метод, скорее, указывает на аморализм практика, непричастного к трансцендентному, который ищет красоту между разоблачением и выгодой. Парадоксальным образом из этого иссохшего источника, из этой пустыни, в которой не должно было остаться никакой красоты, он выжимает волнение шедевров цвета, форм и пространств...

---

1 См.: *Panofski E.* Erasmus and the visual arts // Op. cit. P. 220.

Действительно, в этом минимализме сохраняется могущественная выразительная серьезность, которую несложно ощутить, сравнив его с величавой и надменной, неразделяемой и немного искусственной печалью янсенистского «Мертвого Христа» Филиппа де Шампеня в Лувре[1].

В общем – ни католик, ни протестант, ни гуманист? Друг Эразма и Томаса Мора, впоследствии, однако же, легко сошедшийся с Генрихом VIII, их жестоким и кровожадным врагом. Бегущий от базельских протестантов и принимающий их похвалы по возвращению из первого путешествия в Англию и даже обратившийся, возможно, в реформизм. Готовый остаться в Базеле, но снова отправляющийся в Англию, чтобы стать официальным художником короля-тирана, казнившего многих его бывших друзей, портреты которых Гольбейн с таким тщанием создавал. Если проследить эту историю, к которой сам Гольбейн не оставил никакого биографического, философского или метафизического комментария (в противоположность Дюреру, например), если изучить суровые лица его моделей – мрачные, ничем не прикрашенные и выполненные безо всякой угодливости, можно прийти к выводу, что мы имеем дело с характером и эстетической позицией лишенного иллюзий вериста.

---

1 Мертвый Христос Филиппа де Шампеня, лежащий на саване (создан до 1654 года), напоминает работу Гольбейна одной чертой – одиночеством Спасителя. Художник удалил Мадонну, которая присутствовала на эстампе Дж. Бонасоно, выполненном по картине Рафаэля и ставшем источником для де Шампеня. Однако, сближаясь в какой-то мере с Гольбейном строгостью и умеренностью цветовой гаммы, Ф. Де Шампень демонстрирует большую верность священным текстам (показывая традиционные ранения Христа, терновый венец и т.д.) и в то же время оказывается более холодным, отстраненным, даже бесчувственным. В этом видении прочитывается янсенистский дух, как и рекомендации теологов конца XVI века (Бортини, Палеоти, Джилио) избегать изображения боли (см.: *Dorival Bernard.* Philippe de Champaigne (1602–1674). 2 vol. Léonce Laguet, 1978).

Может ли быть прекрасным само разрушение иллюзий?

В лоне потрясаемой волнениями Европы поиск нравственной истины сопровождается эксцессами как с той, так и с другой стороны, тогда как реалистический вкус класса купцов, ремесленников и мореплавателей подготавливает пришествие царства абсолютной строгости, которое, впрочем, уже подрывается золотом. Художник отказывается направлять на этот мир простых и хрупких истин взгляд, который бы их приукрасил. Если он и украшает декор и одежды, он изгоняет иллюзию схватывания характера. В Европе рождается некая новая идея, парадоксальная живописная мысль, заключающаяся в том, что истина сурова, иногда печальна, а иногда меланхолична. Может ли эта истина быть еще и красотой? Пари Гольбейна, выходящее за пределы меланхолии, состоит в том, чтобы ответить на этот вопрос положительно.

Разрушение иллюзий, преобразуемое в красоту, особенно четко ощущается в женских портретах. Несколько грустную безмятежность «Мадонны Золотурна», моделью для которой была жена художника, сменяет явно скорбное и подавленное изображение его супруги в «Портрете жены художника с двумя старшими детьми» (Базель, 1528). Женские портреты, выполненные в Англии, не нарушают этого принципа разоблачения, доходящего до опустошения. Конечно, этому способствует и трагическая история королевства Генриха VIII, но если народ боялся короля, все же обожая его, Гольбейн сохраняет для нас тоскливое видение своей эпохи. Такова и в самом деле серия супруг, чьи изображения могут разниться в точности черт и силе характера, сохраняя, однако, несколько испуганную или же сумрачную скованность, – таковы портреты Анны Болейн, Джейн Сеймур, Анны Клевской, Катерины Говард. И даже маленького «Эдуарда, принца Уэльского» (1539), опущенные веки которого бросают тень сдержанного горя на пухлые щечки детской невинности. Этой строгости избегает, быть может, лишь легкое коварство (проистекает

оно из иронии или же из удовольствия?) «Венеры и Амура» (1526) и «Лаис Коринфской» (Базель, 1526), моделью для которых послужила незаконная жена художника. Но и это коварство, однако, не заводит кисть базельского художника в царство жизнелюбивой и беззаботной чувственности. Если брать мужские портреты, интеллигентность, запечатленная в портрете Эразма, или же исключительная элегантность аристократической красоты, которая также предельно интеллектуальна в случае портрета Бонифация Амербаха (Базель, 1519), чувственность портрета Бенедикта фон Хертенштайна (Нью-Йорк, Метрополитен-музей, 1517) как будто кладут предел представлению рода человеческого как уже покоящегося в могиле. Вы не видите смерти? Посмотрите повнимательнее: она в контурах рисунка, в композиции, она превращена в объем предметов, лиц, тел – как искаженное изображение черепа у ног «Послов Жана Дентвиля и Жоржа де Сельва» (Лондон, 1533), если не как открытое изображение «Двух черепов в оконной нише» (Базель, 1517)[1].

Трата цветов и сложных форм

Мы не собираемся утверждать, что Гольбейн был меланхоликом или же рисовал меланхоликов. Отправляясь от его произведений (включая темы и фактуру живописи), на более глубоком уровне мы замечаем, что определенный *меланхолический момент* (реальная или воображаемая потеря смысла, реальное или воображаемое отчаяние, реальное или воображаемое затушевывание символических ценностей, в том числе и ценности самой жизни) мобилизует его эстетическую активность, которая одерживает верх над этой меланхолической тенденцией, сохраняя при этом ее след. Выдвигались предположения о тайной и весьма интенсивной эротической жизни молодого Гольбейна, основывавшиеся на том факте, что моделью его базельской «Венеры» (до 1526 года) и «Лаис Коринфской» была Магдалена Оффенбург, а также

1 См.: *Ganz Paul.* The Paintings of Hans Holbein // Op. cit.

на существовании двух незаконных детей, оставленных им в Лондоне. Шарль Патен [Charles Patin] первым высказал версию о тайной жизни Гольбейна в своем базельском издании «Похвалы глупости» Эразма Роттердамского, вышедшем в свет в 1676 году. Рудольф и Мари Витковер укрепили это предположение и превратили Гольбейна в «транжира»: якобы он тратил значительные суммы, получаемые при дворе Генриха VIII, на покупку роскошных и экстравагантных костюмов, так что своим наследникам оставил просто смехотворное наследство[1]... Ни один серьезный документ не позволяет подтвердить или же опровергнуть эти биографические данные, если не брать легенду о тайной жизни самой Магдалены Оффенбург. Однако Рудольф и Мари Виттковер отказываются принимать во внимание произведения художника и считают незначащим тот факт, что в его картинах никак не отражена тайная эротическая и финансовая сторона его жизни, которой они его наделяют. С нашей же точки зрения, эта черта характера – при условии, что она подтвердится, – ни в коей мере не опровергает наличия депрессивного очага, который отражается в произведениях и управляет ими. Экономия депрессии опирается в большей мере на всемогущий объект, захватывающую Вещь, а не на полюс метонимического желания, который «объяснял бы» стремление защитить себя, в том числе посредством траты ощущений, удовлетворений, страстей – траты экзальтированной и агрессивной, опьяняющей и бесстрастной. Однако можно заметить, что общей чертой этих трат является отстраненность – она требует избавиться, уехать в другое место, на чужбину, к другим людям... Возможность спонтанно и в то же время контролируемо развернуть при помощи искусства первичные процессы представляется, однако, наиболее эффективным способом одержать победу над скрытым трауром. Иными словами, контролируемая и управляемая «трата» цветов, звуков и слов оказывается

1 См.: *Wittkower R. et M.* Les Enfants de Saturne, psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française. Trad. franç. Macula, 1985.

необходимой в качестве главного инструмента субъекта-художника – инструмента, действующего наряду с «богемной жизнью», «преступными наклонностями» или же «таинственностью», чередующимися с «жадностью», которую отмечают в поведении художников-игроков. То есть наряду с поведением утверждается художественный стиль как средство пережить потерю другого и смысла – средство более мощное, чем любое другое, поскольку более автономное (кем бы ни был меценат, разве художник не остается господином своего произведения?), и при этом – фактически и на фундаментальном уровне – аналогичное или дополнительное поведению, поскольку оно соответствует той же психической потребности, связанной с необходимостью перенести разлуку, пустоту и смерть. И разве жизнь художника не рассматривается – в первую очередь им самим – в качестве произведения искусства?

Смерть Иисуса

Депрессивный момент – все умирает, Бог умирает, я умираю.

Но как Бог может умереть? Вернемся ненадолго к евангелическому смыслу смерти Христа. Теологические, герметические и догматические представления о «тайне Искупления» весьма многочисленны, сложны и противоречивы. Психоаналитик не может соотнестись с ними, но он мог бы попытаться, изучая их, выяснить смысл того текста, который открывается ему на его собственных сеансах.

Некоторые слова Иисуса предвещают его насильственную смерть, не намекая при этом на спасение, тогда как другие, напротив, вроде бы исходно служат Воскресению[1].

---

1 Так, с одной стороны: «Можете ли пить чашу, которую Я пью, и креститься крещением, которым Я крещусь?» (Марк, 10:38; Матфей, 20:22); «Огонь пришел Я низвести на землю, и как желал бы, чтобы он уже возгорелся! Крещением должен Я креститься; и как Я томлюсь, пока сие совершится!» (Лука, 12:49–50). Особенно следует отметить то знаменитое высказывание, в котором

«Служба», которая в контексте Луки является «накрыванием стола», становится у Марка «искуплением» и «выкупом» (*lytron*)[1]. Этот семантический сдвиг весьма точно проясняет статус христианского «жертвоприношения». Он, дающий пищу, – это тот, кто жертвует собой и гибнет, чтобы другие могли жить. Его смерть – это не убийство и не отброс, но животворящий разрыв, более близкий к кормлению, чем к простому разрушению ценности или же к отвержению падшего объекта. В этих текстах явно осуществляется изменение концепции жертвоприношения, которое претендует на установление связи между людьми и Богом через дарителя. Если верно, что дар (для того, кто дает, кто дарует *себя*) предполагает лишение, акцент переносится на *связь*, на поглощение («накрыть на стол») и на примиряющее действие этой операции.

В самом деле, единственный ритуал, завещанный Христом своим ученикам и последователям на Тайной вечери, – это оральный ритуал Евхаристии. Благодаря нему жертвоприношение (а с ним – смерть и меланхолия) оказывается «*aufgehoben* [снятым]», – то есть разрушенным и превзойденным[2]. Множество комментариев посвящено тезису Рене Жирара[3], который постулирует, что Иисус и христианство уничтожили жертвоприношение, положив, таким образом, конец священному как таковому.

закрепляется смерть надежды: ««Или, Или! лама савахфани!» то есть: «Боже Мой Боже Мой! для чего Ты Меня оставил?»» (Матфей, 27:46; Марк, 15:34).

С другой стороны, объявление доброй вести: «Ибо и Сын Человеческий не для того пришел, чтобы Ему служили, но чтобы послужить и отдать душу Свою для искупления многих» (Марк, 10:45). «А Я посреди вас, как служащий» (Лука, 22:27).

1 См.: *Dufour X.-Léon*. La mort rédemptrice du Christ selon le Nouveau Testament // Mort pour nos péchés. Bruxelles: Publ. des Facultés Universitaires Saint-Louis, 1979. P. 11–45.

2 См.: *Vergote A*. La mort rédemptrice du Christ à la lumière de l'anthropologie // Ibid. P. 68.

3 *Girard René*. Des Choses cachées depuis le commencement du monde. P.: Grasset, 1983.

В направлении этого превосхождения движется то значение, которое можно извлечь из слова «искупить» (*expier*): *expiare* происходит от греческого *hilaskomai,* а оно – от еврейского *kipper,* что предполагает скорее примирение («демонстрировать свою расположенность к кому-либо, дать Богу примирить себя»), чем факт «получения наказания». В самом деле, смысл «примирения» можно возвести к греческому слову *allasso* («сделать другим», «изменить свое мнение о ком-то»). А это заставляет видеть в христианском искупительном «жертвоприношении» скорее «подношение» приемлемого и принимаемого дара, а не кровь, проливаемую насильственно. Это многообещающее преобразование «жертвы» в спасительное и посредничающее «подношение», управляемое Богом, по природе своей оказывающимся любящим, является, несомненно, характерным именно для христианства. Оно представляет новшество, которое было неизвестно греческому и еврейскому мирам, – тем более что в контексте собственных культов они могли счесть его просто скандальным.

Нельзя, однако, забывать, что определенная христианская традиция аскезы, мученичества и жертвоприношения превозносила именно жертвенную сторону этого дара, максимально эротизируя боль и страдание – и физические, и нравственные. Является ли эта традиция простым средневековым отклонением, предающим «истинный смысл» Евангелия? Но такая трактовка не принимает во внимание тревогу, высказанную Христом и известную даже по текстам евангелистов. Как понять ее тогда, когда она утверждается главным образом вдалеке от самоотверженной уверенности жертвенного дара отцу, который тоже жертвен, – уверенности, которая в равной мере присутствует в тексте Евангелия?

Зияние и идентификация

Прерывание, пусть и мимолетное, связи, объединяющей Христа с его Отцом и с жизнью, вводит в мифическое представление Субъекта фундаментальную и психически необходимую прерывность. Эта цезура, о которой некоторые говорили

даже как о «зиянии»[1], создает образ и одновременно повествовательную канву для многих разрывов, которые образуют психическую жизнь индивидуума. Она создает образ и канву для некоторых психических катаклизмов, которые с большей или меньшей частотой нарушают предполагаемое равновесие индивида. Таким образом, психоанализ признает и воскрешает в памяти в качестве условия *sine qua non*[2] серию разрывов (Гегель говорил о «работе негативности»): рождения, отнятия от груди, отлучения, фрустрации. Эти операции – будь они реальными, воображаемыми или символическими – по необходимости структурируют нашу индивидуацию. Их невыполнение или же отвергание ведет к психотическому смешению; напротив, их драматизация является источником чрезмерной и разрушительной тревоги. Выведя на сцену этот разрыв в сердце абсолютного субъекта, то есть Христа, представив разрыв в качестве Страстей как оборотную сторону несомненности Воскресения, его славы и вечности, христианство вывело на свет сознания фундаментальные драмы, внутренне присущие становлению каждого субъекта. Поэтому оно обрело поразительную катарсическую силу.

Помимо этого изображения драматической диахронии, смерть Христа предлагает воображаемую опору для катастрофической непредставимой тревоги, свойственной меланхоликам. Нам известно, в какой степени так называемая «депрессивная» фаза важна для вступления ребенка в порядок символов и порядок лингвистических знаков. Эта депрессия – печаль из-за разлуки как условие представления любой отсутствующей вещи – возвращается к нашим символическим действиям и сопровождает их, когда они не покрываются ее противоположностью, экзальтацией. Из-за подвешивания смысла, ночи без надежды, помрачения перспектив и самой жизни в памяти снова возгорается воспоминание

---

1 См.: *Balthasar Urs von*. La Gloire et la Croix. T. III. 2. La Nouvelle Alliance. P.: Aubier, 1975.

2 Необходимое, непременное (*лат.*). – *Прим. пер.*

о травматических разлуках, из-за чего мы погружаемся в состояние заброшенности. «Отец, почему ты меня оставил?» Впрочем, серьезная депрессия или клиническая пароксизмальная меланхолия представляют настоящий ад для человека и еще в большей мере для человека современного, убежденного в собственной обязанности и возможности реализовать все свои объектные и ценностные желания. Покинутость Христа предлагает проработку этого ада, которую можно выполнить в воображении. Для субъекта она оказывается отзвуком его собственных непереносимых моментов потери смысла, потери смысла жизни.

Постулат, согласно которому Бог «умер за всех нас», нередко встречается в разных текстах[1]. «*Hyper, peri, anti*» – эти формулы означают не только «из-за нас», но и «ради нас» и «вместо нас»[2]. Они восходят к «Песням слуги Яхве» (четвертая песнь Исайи в Библии) и к еще более древнему еврейскому понятию «*ga'al*» («освобождать, выкупая предметы и людей, ставших чужой собственностью»). Поэтому *искупление* (выкуп, освобождение) предполагает замену верующих на Спасителя, которая также оказалась предметом множества интерпретаций. Одна из них, однако, оказывается как нельзя более подходящей для буквального прочтения, практикуемого аналитиком, – а именно та, которая предлагает воображаемую *идентификацию*. Идентификация не означает делегирования или переноса грехов на фигуру Мессии. Напротив, она предлагает полное включение всех субъектов в страдания Христа, в зияние, испытываемое им, и, конечно, в надежду на спасение. На основе этой идентификации, слишком антропологичной и психологичной с точки зрения строгой

1 См.: Рим., 5: 8: «Христос умер за нас, когда мы были еще грешниками». Или: Рим., 8: 32; Еф., 5: 2; Марк, 10: 45: «Сын Человеческий не для того пришел, чтобы Ему служили, но чтобы послужить и отдать душу Свою для искупления (*lytron*) [за (*anti*)] многих». См. также: Матфей, 20: 28; Матфей, 26: 28; Марк, 14: 24; Лука, 22: 19; 1 Петр, 2: 21–24.

2 См.: *Dufour X.-Léon*. Op. cit.

теологии, человек, однако же, получает возможность использовать могущественный символический аппарат, который позволяет ему прожить собственную смерть и воскресение в собственном физическом теле благодаря силе воображаемого единения – и его реальных последствий – с абсолютным Субъектом (Христом).

Так в самом сердце христианства выстраивается действительная инициация, которая перенимает глубокий внутренне-психический смысл ритуалов инициации, предшествующих и чуждых его ареалу, и наделяет их новым значением. В этом новом ритуале, как и в старом, *смерть* – смерть старого тела, обязанного дать место новому, умертвление себя ради славы, смерть старика ради духовного тела – составляет центр опыта. Но если христианская инициация и существует, первоначально она полностью ограничивается регистром воображаемого. Предлагая при этом всю гамму полных идентификаций (реальных и символических), она не содержит в себе никакого иного ритуального испытания, помимо речи и знаков Евхаристии. С этой точки зрения, пароксизмальные и реалистические стороны аскетизма и превознесения боли и в самом деле оказываются крайностями. Кроме того, неявный характер любви и, следовательно, примирения и прощения полностью преобразует значение христианской инициации, окружая ее ореолом славы и надежды, непоколебимой для верующих. В таком случае христианская вера представляется противоядием от зияния и депрессии, действующим через них и на их основе.

Поддерживается ли этот образ жертвенного Отца волюнтаризмом Сверх-Я или же воспоминанием об отцовской архаической фигуре, вышедшей из рая первичных идентификаций? Прощение, внутренне присущее Искуплению, сгущает *смерть* и *воскресение* и представляется в качестве одного из наиболее интересных и новаторских моментов логики триединства. Рычагом этого образования представляется первичная идентификация: жертвенное дарение – оральное и уже символическое, – осуществляющееся между Отцом и Сыном.

По неким индивидуальным причинам или же в силу исторического краха той политической или метафизической власти, которая для нас является социальной отцовской инстанцией, эта динамика первичной идентификации, служащая основанием идеализации, может быть заторможена – она может предстать лишенной смысла, иллюзорной или ложной. В таком случае сохраняется только смысл более глубинного механизма, представленный крестом – смысл цезуры, разрыва, депрессии.

Стал ли Гольбейн художником этого христианства, лишенного той своей несущей антидепрессивной волны, которой является идентификация с вознаграждающим «тем светом»? В любом случае, он подводит нас к крайнему пределу веры, к порогу бессмыслицы. Только *форма* – то есть искусство – наделяет спокойствием помраченность прощения, любви и спасения, спасающимися в сотворении произведения искусства. И потому искупление может стать просто строгостью определенной жесткой техники.

Представлять «раскол»

Гегель выявил двойное движение смерти в христианстве: с одной стороны, есть естественная смерть природного тела; с другой – она оказывается «величайшей любовью», «высшим отказом от себя ради Другого». В этом он видит «победу над могилой, над *шеолом*», «смерть смерти» и подчеркивают диалектичность этой логики: «*Это негативное движение, свойственное только Духу как таковому, является* его внутренним обращением, его трансформацией <...> *поскольку конец разрешается в сиянии, в празднестве, которым оказывается принятие человеческого существа в саму божественную Идею*»[1]. Гегель подчеркивает влияние этого движения на представление. Поскольку смерть представляется в качестве естественной, но реализуется только при условии ее

1 См.: *Hegel*. Leçons sur la philosophie de la religion. III[e] partie. Paris: Vrin, 1964. P. 153–157.

отождествления с ее иным, которым является божественная Идея, мы имеем дело с «*чудесным союзом абсолютных противоположностей*», с «*высшим отчуждением божественной Идеи* <…> *„Бог умер, сам Бог умер“ – это чудесное и ужасающее представление,* погружающее представление в глубочайшую бездну раскола»[1].

Введение представления в само сердце этого раскола (природная смерть *и* божественная любовь) – это пари, держать которое было бы невозможно, не скатываясь к той или иной крайности: так, готическое искусство, испытывающее доминиканское влияние, отдаст предпочтение патетическому представлению природной смерти, а итальянское искусство под влиянием францисканства в сексуальной красоте световых тел и гармоничных композиций будет превозносить славу потустороннего, ставшую видимой в славе возвышенного. «Мертвый Христос» Гольбейна является весьма редким – если не единственным – примером, который удерживается в самом месте этого раскола представления, о котором говорит Гегель. Здесь отсутствует эротическая готика пароксизмальной боли или же обещание потустороннего, связываемое обычно с возрожденческим превознесением природы. Остается только натянутая – как изображенный труп – струна, связывающее экономное, скупое изображение боли, удерживаемой в одиноком сосредоточении художника и зрителя. Этой успокоенной, лишенной иллюзий печали, касающейся предела незначимого, соответствует живописное искусство трезвости и максимального разоблачения. Никакого хроматического или композиционного богатства – лишь мастерство гармонии и меры.

Можно ли еще рисовать, когда связи, привязывающие нас к телу и смыслу, рвутся? Можно ли еще рисовать, когда *желание,* которое есть *связь,* терпит крушение? Можно ли еще рисовать, когда идентифицируешься уже не с желанием, а с *расколом,* который является истиной психической жизни

1 Ibid.P. 152 (Курсив мой. – *Ю. К.*)

человека, с расколом, который представляется для воображаемого смертью и передается – как симптом – меланхолией? Ответ Гольбейна – «да». Его минимализм, стоящий между классицизмом и маньеризмом, оказывается метафорой раскола – между жизнью и смертью, смыслом и бессмыслицей – скрытым и сдержанным отпечатком наших собственных меланхолий.

До Гегеля и Фрейда эта невидимость гробницы была утверждена Паскалем. Для него гробница оказывается скрытым местом Христа. Все смотрят на него на кресте, но в гробнице он скрывается от глаз врагов, и только святые видят его здесь, сопровождая его в агонии, которая является отдохновением. «Гробница Иисуса Христа. *Иисус Христос умер, но его видели на кресте. Он умер и скрыт в гробнице.*

Иисус Христос был похоронен только святыми. Иисус Христос не сотворил никакого чуда в гробнице.

Туда входят только святые.

И там Иисус принимает новую жизнь, а не на кресте.

Это последняя тайна Страстей и Искупления.

На земле Христос мог найти отдохновение только в гробнице.

Его враги перестали преследовать его, только когда он попал в гробницу»[1].

Видеть смерть Иисуса – это определенный способ наделения ее смыслом, способ возвращения ее к жизни. Но в базельской гробнице Христос Гольбейна одинок. Кто видит его? Здесь нет святых. Есть, конечно, сам художник. И мы сами. Присутствуем, чтобы погрузиться в смерть или, быть может, увидеть ее в ее минимальной и ужасающей красоте – как предел, внутренне присущий жизни. «Иисус в горестях <…> Пока Иисус в агонии и в величайших страданиях, будем молиться дольше»[2].

Живопись вместо молитвы? Возможно, созерцание картины заменяет молитву в критическом месте ее возникно-

1 См.: *Pascal*. Pensées. «Jésus-Christ». 735.

2 См.: *Pascal*. Pensées. «Le mystère de Jésus». 736.

вения – там, где бессмыслица становится значащей, а смерть представляется видимой и оживляемой.

Подобно этой невидимой паскалевской гробнице, смерть непредставима во фрейдовском бессознательном. Но, как мы видели, она отмечается в нем интервалом, пробелом, разрывом или разрушением представления[1]. Следовательно, для имагинативной способности Я смерть как таковая сигнализируется посредством изоляции знаков или же посредством их банализации, доходящей до их полного опустошения – таков минимализм Гольбейна. Соперничая с эротическим витализмом Я или же ликующей изобильностью экзальтированных или гнетущих знаков, выражающих присутствие Эроса, смерть превращается в отстраненный реализм или, более того, в воинственную иронию – таковы «танец смерти» и лишенная иллюзий распущенность, проникшие в стиль художника. Я эротизирует и означивает навязчивое присутствие Смерти, отмечая изоляцией, пустотой или абсурдным смехом свою собственную воображаемую уверенность, которая поддерживает его жизнь, то есть крепит его на игру форм. И наоборот, образы и идентичности – кальки этого победоносного Я – оказываются отмеченными неприступной печалью.

Переполнившись этим видением невидимого, посмотрим еще раз на то человечество, которое сотворено Гольбейном: это герои новых времен, они держатся строго, трезво, прямо. Но они – суть тайны: предельно истинные, но при этом нерасшифровываемые. Ни одно движение не выдает наслаждения. Никакого устремления ввысь, к потустороннему. Только трезвое осознание тяготы стояния здесь, на этой земле. Они остаются стоять вокруг этой пустоты, которая делает их странно одинокими. Но надежными. И близкими.

---

1 См. выше гл. I.

Глава 6

«El Desdichado» Нерваля

El Desdichado

1 Я сумрачен, вдовец, неутешенный
2 Принц Аквитании, чья башня уничтожена;
3 Моя единственная звезда мертва, и моя усеянная звездами лютня
4 Несет черное солнце меланхолии.
5 В ночи могилы утешила меня ты,
6 Верни мне Позиллипо и итальянское море,
7 Цветок, который так услаждал мое скорбное сердце,
8 И беседку, где лоза сочетается с виноградом.
9 Кто я – Амур или Феб, Лузиньян или Бирон?
10 Мой лоб все еще красен от поцелуя королевы;
11 Я уснул в гроте, где зеленеет сирена,
12 И я два раза живым пересек Ахерон:
13 Извлекая и напевая на лире Орфея
14 Вздохи святой и крики феи.

(Подстрочный перевод текста первой версии, опубликованной «*Le Mousquetaire*» от 10 декабря 1853 года)

El Desdichado

1 Я сумрачен – вдовец – неутешенный
2 Принц Аквитании, чья башня уничтожена;
3 Моя единственная *звезда* мертва, – и моя усеянная звездами лютня
4 Несет *черное солнце Меланхолии.*
5 В ночи могилы утешила меня ты,
6 Верни мне Позиллипо и итальянское море,
7 *Цветок,* который так услаждал мое скорбное сердце,
8 И беседку, где лоза сочетается с розой.
9 Кто я – Амур или Феб?.. Лузиньян или Бирон?
10 Мой лоб все еще красен от поцелуя королевы;
11 Я видел сны в гроте, где плавает сирена,
12 И я два раза победителем пересек Ахерон:
13 Извлекая вновь и вновь из лиры Орфея
14 Вздохи святой и крики феи.

(Подстрочный перевод текста по изданию «*Filles du feu*», 1854)

Я одинок, я вдов, и вечер давит на меня.

Виктор Гюго
«Спящий Вооз»

...его музой становится меланхолия.

Жерар де Нерваль – Александру Дюма

«El Desdichado» и «Артемис [*Artémis*]», написанные красными чернилами, были отправлены Нервалем Александру Дюма письмом от 14 ноября 1853 года. В первый раз сонет «El Desdichado» был опубликован в издании «Le Mousquetaire» 10 декабря 1853 года с предисловием Дюма. Второй его вариант известен благодаря изданию «Дочери огня» 1854 года. Рукопись того же самого текста, принадлежащая Полю Элюару, имеет заголовок «Судьба [*Le Destin*]» и практически не отличается от варианта, опубликованного в «Дочерях огня».

После приступа помешательства в мае 1853 года Жерар де Нерваль (1808–1855) отправляется в свое родное графство Валуа (Шаали, Сенли, Луази, Мортфонтен), пытаясь найти ностальгическое убежище и успокоение[1]. Этот неустанный странник, который бороздит просторы юга Франции, Германии, Австрии и Востока, на какое-то время замыкается в крипте прошлого, преследующего его. В августе симптомы возвращаются: мы видим его – обеспокоенного археолога – в галерее остеологии Ботанического сада. Попав под дождь, он приходит к выводу, что наступил новый потоп. Могила, скелет, прилив смерти, несомненно, не перестают его преследовать. В этом контексте «El Desdichado» – это его Ноев ковчег. И хотя он остается временным, он обеспечивает его

1 См.: *Mulin Jeanne*. Les Chimères // Exégèse, Droz, Paris. Летом 1854 года, за несколько месяцев до самоубийства, Нерваль, по всей видимости, совершает паломничество к могиле своей матери в Глогау [Glogau] в Германии, за которым следует новый упадок.

текучей, загадочной, заклинательной идентичностью. Орфей все еще является победителем Черного принца.

Название «El Desdichado» с самого начала указывает на чужеродность текста, который идет за ним, однако его испанская звучность – четкая и ясная, несмотря на горестный смысл самого слова, порывает с затемненным и скромным вокализмом французского языка и как будто предвещает триумф в самом сердце мрака.

Кто такой *El Desdichado?* С одной стороны, Нерваль мог позаимствовать это имя из «Айвенго» Вальтера Скотта (гл. VIII) – так звали одного из рыцарей короля Джона Безземельного, которого этот король лишил замка, оставленного ему по завещанию Ричардом Львиное Сердце. Несчастный обездоленный решает тогда украсить свой щит изображением дуба, вырванного из земли, и девизом «El Desdichado». С другой стороны, указывалось и на наличие «французского источника Desdichado» – это дон Блас Десдичадо, персонаж «Хромого беса» Лесажа, сошедший с ума, поскольку по причине отсутствия потомков он вынужден был отдать все свое состояние родственникам умершей супруги[1]. Если и верно, что для значительного числа французских читателей испанское «El Desdichado» переводится как «лишенный наследства», в соответствии со строгой лексикографией можно сказать, что этот термин скорее обозначает «несчастный», «обездоленный», «жалкий». Нерваль, видимо, имеет в виду все же именно «лишенный наследства» – и именно так это слово передает Александр Дюма в своем переводе «Айвенго». В другом контексте так он называет самого себя («И вот я, некогда блестящий артист, неизвестный принц, таинственный любовник, лишенный наследства, изгнанный с праздника жизни, сумрачный красавец <…>»[2]).

1 См.: Kier, цит. в: *Dhaenens, Jacques*. Le Destin d'Orphée, «El Desdichado» de Gérard de Nerval. P.: Minard, 1972.

2 См.: *Dumas Alexandre* // Œuvres complètes. T. I. P.: Pléiade, Gallimard, 1952. P. 175–176.

Потерянные «вещь» или «объект»

Какого наследства он лишен? С самого начала указывается на некое первичное лишение, – но лишение не некоего «блага» или «объекта», которые составляют материальное или передаваемое наследство, а лишение неименуемой территории, которую можно было бы странным образом призывать или упоминать, находясь на чужбине, в фундаментальном изгнании. Это «нечто», чего лишили, предшествует различимому «объекту» – это тайный и неприкасаемый горизонт всех наших любовных историй и желаний: с точки зрения воображаемого, он приобретает устойчивость архаической матери, которую, однако, ни один образ схватить не способен. Неустанный поиск любовниц или же, в плане религиозном, собирание женских божеств и богинь-матерей, которыми щедро одаривает его Восток и особенно Египет, указывают на неуловимость этой *Вещи,* по необходимости теряемой для того, чтобы «субъект», отделенный от «объекта», стал говорящим существом.

Если меланхолик непрестанно осуществляет – одновременно в любви и в ненависти – захват этой вещи, поэт находит загадочное средство, позволяющее одновременно быть зависимым от нее и быть… в другом месте. Лишенный наследства, этого потерянного рая, он несчастен; но все же письмо оказывается странным средством управления этим несчастьем, поскольку оно размещает внутри него это «Я», которое господствует над двумя сторонами лишения – над сумраком неутешенного [l'inconsolé] и над «поцелуем королевы».

В таком случае «Я» утверждается на территории художественного вымысла: для «я» место есть только в игре, в театре, под маской разнообразных персонажей – настолько же экстравагантных, чудесных, мифических, эпических, исторических, эзотерических, насколько же и невероятных. Одерживающих победу, но недостоверных.

Это «Я», которое связывает и удостоверяет первую строку стихотворения: «*Я сумрачен – вдовец – неутешенный*», указывает благодаря знанию, которое надежно и в то же время

проникнуто галлюцинаторным неведением, на необходимое условие поэтического акта. Брать слово, полагать себя, устанавливаться в законном вымысле, которым является символическая деятельность, – это значит, на самом деле, терять Вещь.

Поэтому в дальнейшем дилемма представляется так: либо следы этой потерянной Вещи утянут за собой того, кто говорит, либо же ему удастся совладать с ними – включить их в себя, встроить их в собственную речь, ставшую песней в силу того, что она берется за Вещь. Другими словами: сожрут ли вакханки Орфея или же Орфей совладает с вакханками благодаря своему заклинанию как символической антропофагии?

Я – то, чего нет

Это колебание сохранится навсегда. После этого невероятного утверждения присутствия и надежности, напоминающих патриархальную уверенность Гюго, которого одиночество не расстраивает, а утешает (*«Я одинок, я вдов, и вечер давит на меня»*), несчастье снова настигает нас. Атрибуты этого триумфального «Я» становятся негативными: оно лишено света, лишено жены, лишено утешения, оно – *то, чего нет*. Оно «сумрачно», является «вдовцом» и «неутешенным».

Интерес Нерваля к алхимии и «эзотерике» делает вполне правдоподобной интерпретацию Ле Бретона, согласно которой первые строки «El Desdichado» следуют порядку карт Таро (карты XV, XVI, XVII). Сумрачным в таком случае оказывается великий демон ада (XV карта Таро – это карта дьявола), но также он вполне может быть тем Плутоном, алхимиком и мертвым холостяком, чья уродливость распугивала богинь (отсюда статус «вдовца»). Этот Плутон представляет землю в глубине сосуда, из которой рождается любое алхимическое действие[1].

1 Удалось установить достаточно точное и притом поразительное соответствие между тремя первыми строками «El Desdichado» и работой Кура Жеблена «Первобытный мир в сравнении и сопоставле-

нии с современным миром» (*Gebelin Court.* Monde primitif, analysé et comparé avec le monde moderne, 1781). Точно так же источники пяти сонетов «Химер» («El Desdichado», «Мирто [Myrtho]», «Гор [Horus]», «Антэрос [Antéros]», «Артемис [Artémis]») обнаруживаются в «Египетских и греческих баснях» (*Les Fables égyptiennes et grecques,* 1758) Дома Антуана-Жозефа Пернети [dom Antoine-Joseph Pernety], монаха-бенедиктинца из конгрегации Сен-Мор [Saint-Maur]. Нерваль также должен был читать «Мифо-герметический» словарь (*Dictionnaire mytho-hermétique*) Дома Пернети. С текстами Нерваля можно соотнести следующие строки из Пернети: «Подлинным ключом к произведению является эта чернота в истоке его действий <...> Чернота – подлинный знак совершенного решения. Тогда материя распадается на порошок более тонкий <...> нежели атомы, которые крутятся в лучах солнца, и эти атомы преобразуются в неизменную воду. Философы называли этот распад смертью <...> адом, тартаром, *мраком, ночью* <...> *могилой* <...> *меланхолией, помраченным солнцем* или *солнечным затмением,* а также затмением луны. То есть они называли его всеми именами, которые могут выражать или обозначать разложение, распадение и черноту. Именно она дала философам материю для такого числа аллегорий, говорящих о мертвецах и могилах...» (F. E. G., t. I, p. 154–155. Курсив мой. – *Ю. К.*). Пернети передает следующее высказывание Раймунда Луллия о черноте: «Оставьте солнечное тело гнить в течение тринадцати дней, и по истечению этого срока гниль станет черной как чернила, но ее сердцевина будет красной как рубин или карбункул. Возьмите это сумрачное солнце, затемненное объятиями его сестры или матери, и положите в перегонный куб» (F. E. G., t. II, p.136). Его определение меланхолии выглядит так: «Меланхолия означает гниение материи <...> Это имя дали материи черного цвета – несомненно, потому что в черном цвете есть нечто печальное, как черная и переваренная желчь, которая создает мрачные и мертвящие пары» (Dictionnaire mytho-hermétique, p. 289). «Печаль и меланхолия <...> – это также одно из имен, которым Адепты называют материю, дошедшую до черноты» (F. E. G., t. II, p. 300). Эти соответствия между текстом Нерваля и алхимическим корпусом были установлены Жоржем Ле Бретоном (*Le Breton Georges.* La clé des *Chimères:* l'alchimie // Fontaine. 1945. № 44. P. 441–460). См. также другие его работы: L'alchimie dans *Aurélia:* «Les Mémorables» // Ibid. № 45. P. 687–706. Нервалю и эзотеризму было посвящено множество работ, в том числе: *Richer Jean.* Expérience et Création. P.: Hachette, 1963; *Constant François.* Le Soleil noir et l'étoile ressuscitée // La Tour Saint-Jacques. 1958. № 13–14. Janvier–avril.

Однако все эти отсылки, определяющие идеологию Нерваля, внедряются в поэтическую ткань – они теряют корни, переносятся, они приобретают многозначность и подчас неразрешимые коннотации. Многозначность символизма внутри этого нового символического порядка, соединенная с окаменелостью символов эзотерических учений, наделяет язык Нерваля двойной привилегией – с одной стороны, он обеспечивает существование устойчивого смысла, а также тайного сообщества, в котором неутешенный находит понимание, где его принимают и в конечном счете утешают; с другой стороны, он предает этот однозначный смысл и само это сообщество, дабы вплотную приблизиться к особому, свойственному только ему объекту горя, пройдя через недостоверность именования. Прежде чем достичь того уровня помрачения смысла, на котором поэтический язык сопровождает помрачение меланхолического субъекта, пропадающего в потерянном объекте, проследуем за логически определимыми операциями текста Нерваля.

Обращения и двойник

Атрибут «сумрачный» созвучен как с Князем Тьмы, уже упоминавшимся в связи с картами таро, так и с ночью, лишенной всякого света. Он указывает на сговор меланхолика с миром теней и отчаяния.

«Черное солнце» (строка 4) снова указывает на семантическое поле «сумрака», однако выворачивает его как перчатку – тень рождает солнечный свет, который, однако, слепит именно своей черной невидимостью.

«Вдовец» – это первый знак, обозначающий траур: не является ли в таком случае сумрачное расположение духа следствием потери супруги? В этом месте в рукописи, принадлежащей Элюару, есть примечание: «некогда: Мавсол?», которое замещает зачеркнутую надпись «le Prince/mort» (Принц/мертвый) или «le poème» (поэма). Мавсол был греческим царем IV века, который женился на своей сестре Артемисии и умер раньше ее. И если бы вдовцом оказался Мавсол,

он был бы инцестуозным вдовцом – мужем сестры, матери... эротической близкой и семейной Вещи. Амбивалентность этого персонажа еще больше затемняется в результате того, как им пользуется Нерваль: поскольку он умер первым, он не мог быть вдовцом, наоборот, он оставляет вдову, то есть свою сестру Артемисию. В сонете «Артемис (*Arthémis*)» Нерваль маскулинизирует имя Артемисии, превращая его в «Артемиса», и, возможно, играет двумя героями этой пары так, словно бы они были *двойниками,* то есть могли заменять друг друга, наделяясь, следовательно, неопределенными половыми признаками и становясь почти андрогинными. Здесь мы имеем дело с точкой крайнего сгущения поэтического процесса Нерваля: вдова Артемисия отождествляется со своим мертвым двойником (братом и мужем), *она* – это *он,* то есть она – «вдовец», и эта идентификация, заключение другого в собственную крипту, водружение склепа другого в себе должно быть эквивалентом поэмы. (Некоторые исследователи считают, что в зачеркнутой фразе читается слово «поэма».) Текст как мавзолей?

Термин «неутешенный» (l'inconsolé), отличный от «безутешного» (inconsolable), указывает на парадоксальную темпоральность – тот, кто говорит, не был утешен в прошлом, и воздействие этой фрустрации длится по сей день. И если «безутешный» помещал бы нас в настоящем, «неутешенный» разворачивает это настоящее в сторону прошлого, в котором состоялась травма. Настоящее непоправимо, надежды на утешение в нем нет.

Воображаемая память

«Принц Аквитании» – это, несомненно, Вайфер Аквитанский, который скрылся от преследующего его Пипина Короткого в лесах Перигора. В своей мифической генеалогии, частично опубликованной Аристид Мари и в более полном виде – Жаном Рише[1], Нерваль идентифицируется с одним

1 См.: *Richer Jean*. Expérience et Création // Op. cit. P. 33–38.

знатным родом и возводит свою фамилию Лабруни к рыцарям Отона – одна из их ветвей якобы берет начало в Перигоре, как и принц Аквитании. Он уточняет также, что «Брун» («Broun») или «Брюнн» («Brunn») означает «башня» и «сушильня». На гербе Лабруни, которые вроде бы обладали тремя замками на берегу Дордони, были, по его словам, изображены три серебряные башни, а также звезды и полумесяцы, обозначающие Восток, – так же как «звезда» и «усеянная звездами лютня», упоминаемые далее в тексте.

К многозначности символа Аквитании – страны вод – можно добавить примечание Нерваля к Жорж Санд (цитируется у Рише), которое гласит «Гастон Феб Аквитанский» (Gaston Pœbus D'Aquitaine), что в соответствии с эзотерической символикой должно означать: тот, кто прошел инициацию солярным ритуалом. Также можно отметить вместе с Жаком Дененсом[1], что Аквитания – страна трубадуров и что, таким образом, упоминая Черного Принца, вдовец начинает свое превращение в Орфея, осуществляющееся благодаря куртуазной песне… При этом мы все равно не покидаем область неутихающего горя – слово «уничтожена» (abolie) подтверждает значение разрушения, лишения или нехватки, которое аккумулируется с начала текста. Как отметила Эмили Нуле[2], синтагма «башня уничтожена» (à la tour abolie) функционирует в качестве «единой ментальной группы» и наделяет принца Аквитании сложным атрибутом, в котором слова сливаются, а слоги вычленяются, образую литанию: «à-la-tour-a-bo-lie», что необходимо слышать как анаграмму Лабрюни (Labruni). Слово «abolie» встречается у Нерваля три раза, и Нуле отмечает, что это редкое слово оказалось чрезвычайно важным для Малларме, который использовал его в своих поэмах по меньшей мере шесть раз.

---

1 См.: Le Destin d'Orphée // Op. cit.

2 *Noulet Émilie.* Études littéraires, l'hermétisme de la poésie française moderne. Mexico, 1944.

Принц, лишенный владений, славный герой разрушенного прошлого, El Desdichado, принадлежит истории, но проваленной истории. Его прошлое без будущего – это не историческое прошлое: это лишь память, упорствующая именно потому, что она лишена будущего.

Следующая строка возвращается к личной травме – «уничтоженная башня», эта высота, которой более нет, была «звездой», которая теперь мертва. Светило – это образ музы, а также возвышенного универсума, космоса, еще более высокого, нежели средневековая башня или судьба, ныне уже сломанная. Вместе с Жаком Женинаска[1] можно подчеркнуть высотное, возвышенное, звездное пространство этого первого четверостишья, в котором удерживается поэт со своею лютней, точно так же усеянной звездами, словно бы он был негативной версией небесного и художника Аполлона. Вероятно, «звезда» является еще и тем, что мы называем *star,* звездой-знаменитостью, – то есть Женни Колон, умершей в 1842 году и спровоцировавшей несколько психических кризисов Нерваля. Именно из идентификации с этой «мертвой звездой», из ее рассеяния в песнопении, выступающем в качестве звукового подобия пожирания Орфея вакханками, выстраивается эта «усеянная звездами лютня». Поэтическое искусство утверждается в качестве памяти о посмертной гармонии, но и – благодаря пифагорейским отзвукам – в качестве метафоры гармонии вселенской.

На пороге видимого и невидимого

Из этого поглощения «мертвой звезды» «лютней» возникает «черное солнце меланхолии». Помимо уже процитированных алхимических отсылок, «черное солнце» концентрирует в себе ослепляющую силу мрачного настроения – угнетающий и просветленный аффект навязывает смерть как нечто неизбежное, смерть возлюбленной и своя смерть, то есть

1 См.: *Geninasca Jacques.* «El Desdichado» // Archives nervaliennes. №59. P. 9–53.

смерть того, кто уже отождествлен с той, что исчезла (поэт – это «вдовец звезды»).

Однако, этот могучий аффект, орошающий небесный универсум скрытого Аполлона (или того, кто не знает о себе, что он – Аполлон), пытается найти выражение. Глагол «несет» указывает на это раскрытие, на то, что сумерки достигают знаков, тогда как научный термин «*меланхолия*» должен свидетельствовать об усилии сознательного овладения и точного означивания. *Меланхолия,* заявленная в письме Александру Дюма и упомянутая в «Аврелии» («Существо безмерной величины – не знаю, мужчина или женщина, – мучительно кружило над пространством <...> Оно было окрашено в разные оттенки алого, а его крылья блистали тысячью подвижных отблесков. Одетое в длинное платье с античными складками, оно походило на «Ангела Меланхолии» Альбрехта Дюрера»[1]), относится к небесному пространству. Она преобразует сумерки в багряницу или в солнце, которое, конечно, остается черным, но все же является солнцем, источником ослепляющего света. Интроспекция Нерваля как будто указывает, что *именование меланхолии* выводит его к порогу основополагающего опыта, ставит его на грань, разделяющую явление и исчезновение, уничтожение и песнь, бессмыслицу и знаки. Отсылку Нерваля к алхимическому превращению можно прочесть, скорее, как метафору, обозначающую этот пограничный опыт психики, находящейся в борьбе (в лютне?[2]) с сумеречной асимволией, чем как паранаучное описание физической или химической реальности.

Кто ты?

Вторая строфа низводит читателя с небесных высот, усеянных звездами, к «ночи могилы». Этот подземный ночной универсум поддерживает подавленное настроение

---

1 O.C. La Pléiade. Gallimard, 1952. P. 366.

2 «Борьба» (lutte) и «лютня» (luth) – во французском языке слова-омофоны. – *Прим. пер.*

сумрачного героя, однако по мере развития четверостишья он преобразуется во вселенную утешения, жизненного и светоносного союза. Высотное и княжеское «Я» инертного космического пространства («звезда», «солнце» из первой строфы) встречает во второй строфе своего партнера – некое «ты» появляется здесь в первый раз, зачиная утешение, свет и возникновение растительной жизни. *Звезда* небесного свода [toit] теперь оказывается собеседником, *тобой* [toi], что покоится здесь.

Сохраняющаяся двусмысленность, постоянные оборачивания во вселенной Нерваля заслуживают особого внимания – они усиливают неустойчивость его символизма и открывают двусмысленность как объекта, так и меланхолической позиции.

Кто же такой «ты»? Этот вопрос задавали себе многие специалисты, и у нас нет недостатка в ответах: это и Аврелия, и святая, и Артемисия/Артемис, и Женни Колон, и мертвая мать... Неразрешимое сцепление этих фигур, реальных и воображаемых, снова увлекает нас к позиции архаичной «Вещи» – к до-объекту эндемического траура, неуловимому для любого говорящего существа, самоубийственно привлекательному для депрессивного пациента.

Однако это «Ты», которое поэт обретает лишь в «ночи могилы», оказывается утешителем только и именно в этом месте, – и это не самая малая из двусмысленностей. Обретая ее – тебя – в могиле, отождествляясь с ее мертвым телом и, быть может, реально обретая ее посредством самоубийства, «Я» находит утешение. Парадокс этого хода (только самоубийство позволяет мне воссоединиться с потерянным существом, только самоубийство успокаивает меня) можно заметить благодаря умиротворенности, спокойствию и особому состоянию счастья, в которое словно бы облекаются некоторые самоубийцы, как только они приняли окончательное решение покончить с собой. Похоже, в воображении в этом случае выстраивается нарциссическая полнота, которая подавляет катастрофическую тревожность, вызванную потерей,

и, наконец, захватывает всего подавленного субъекта – у него больше нет места, чтобы отчаиваться, он утешен соединением с дорогим существом в смерти. Смерть в результате становится фантазматическим опытом возвращения в потерянный рай – здесь следует отметить прошлое время в строке «утешила меня ты».

И тут могила освещается – поэт находит в ней светоносную бухту Неаполя, которая называется Позиллипо (по-гречески *pausilypon* означает «прекращение печали») и акватическое, колеблющееся, материнское пространство («море Италии»). К многозначности этого текучего, светоносного, итальянского универсума, – противопоставленного универсуму аполлоновскому или средневековому, – следует, прежде всего, добавить тот факт, что из-за любви к Женни Колон Нерваль пытался совершить самоубийство именно на Позиллипо[1]. Кроме того, установленная Гофманом связь между «Аврелией и картиной с изображением святой Розалии» подтверждается Нервалем, который в период пребывания в Неаполе (октябрь 1834 года) созерцал «фигуру святой Розалии», украшавшую комнату его неизвестной любовницы[2].

Цветок, святая: мать?

Девственная Розалия соединяет символизм женской христианской чистоты с уже упоминавшимися эзотерическими коннотациями. Похоже, этот ход мыслей утверждается примечанием «Ватиканские сады», вставленным Нервалем в рукопись Элюара у восьмой строки: «где лоза сочетается с розой» [où le pampre à la rose s'allie] (концовка «rose s'allie» – «сочетается с розой» – слышится как «Розалия [Rosalie]»).

Цветочная коннотация имени святой становится очевидной в седьмой строке: «*Цветок, который так услаждал мое скорбное сердце*». Мертвая звезда из предыдущей строфы

1 См.: Lettres à Jenny Collon // O. C. T. I. Op. cit. P. 726 sq.

2 См.: *Guillaume Jeanne.* Aurélia, prolégomène à une édition critique. Presses Universitaires de Namur, 1972.

(строка 3) воскрешается в *цветке* изнутри идентификации поэта и умершей. Эта идентификация вводится метафорой «беседки», вьющейся по решетке лианы, в которой проникают друг в друга ветви и листья, которая объединяет лозу и розу и, кроме того, вызывает в памяти Вакха или Диониса, растительного бога любовного опьянения, противопоставляемого черному астральному Аполлону из первой строфы. Отметим также, что для некоторых комментаторов Нового времени Дионис является не столько фаллическим божеством, сколько тем, что своим телом и своим танцующим хмелем выражает сближение и даже тайное отождествление с женской природой[1].

Вакхическая «лоза» и мистическая «роза», Дионис и Венера, Вакх и Ариадна – можно представить себе последовательность мистических пар, неявно вводимых этим могильным *и* одновременно воскресительным союзом. Напомним, что Нерваль называет Деву Марию «Белой Розой», говоря, например, в «Сидализах» («Где влюбленные»? / Они в могиле: / они счастливее, / в более прекрасном месте! <...> О белая невеста! / о юная дева в цвету!»[2].

«Цветок» можно проинтерпретировать как тот цветок, в который превращается меланхолический Нарцисс, наконец-то утешенный своим утоплением в источнике-образе. Но он также – «*незабудка*» (myosotis)[3]: странное звучание этого слова напоминает об искусственности поэмы («ответ дает себя услышать на нежном языке»), и в то же время оно указывает на память тех, кто будет любить писателя («Не забывайте обо мне!»). Отметим, наконец, еще одну семантическую возможность этого цветочного универсума, завязанного на призывание другого: мать Нерваля, умершую, когда ему было два года, звали Мария-Антуанетта-*Маргарита Лоран,* причем обычно ее звали Лоранс (Laurence) – так что она была

1 См.: *Détienne M.* Dionysos à ciel ouvert. P.: Hachette, 1986.

2 O. C. T. I. Op. cit. P. 57.

3 Aurélia // O. C. T. I. Op. cit. P. 413.

одновременно святой и цветком (маргаритка, лавр), тогда как настоящее имя Женни Колон было… Маргарита. Есть, чем вскормить «мистическую розу».

Водосбор (анколия) и нерешительность: кто я?

Слияние утешающее и при этом летальное; светоносная полнота, достигаемая союзом с розой – но также могильная ночь; искушение самоубийства – но также цветочное воскресение… Представлялось ли само это соединение противоположностей Нервалю, когда он перечитывает свой текст, неким «безумием»?

К седьмой строке (где идет отсылка к «цветку») в рукописи Элюара он делает примечание: «водосбор [*ancolie*]». Водосбор – для одних символ печали, для других – безумия. *Меланхолия/анколия*. Эта рифма предлагает еще раз проследить сходство и противоположность двух первых строф: минеральная печаль (первая строфа) накладывается на смертоносное и при этом безумно притягательное – как обещание другой жизни в потустороннем мире – слияние (вторая строфа).

В первом терцете раскрывается неопределенность «Я». Это «Я», сначала триумфальное, затем связанное с «Ты», теперь ставит вопрос самому себе: «кто я?». Поворотный пункт всего сонета, момент сомнения и прояснения. Поэт ищет свою особую идентичность, ищет ее в парах, стремясь, видимо, выбрать то, что будет третьим – не аполлоновским и не дионисийским, не подавленным и не хмельным. Вопросительная форма на определенное время изымает нас из почти галлюцинаторного универсума первых двух четверостиший, из их сквозных и неразрешимых коннотаций и символов. Теперь настал час выбора: идет ли речь об Амуре, то есть Эросе, возлюбленном Психеи (отсылка к первому четверостишью), или же о Фебе – Аполлоне (отсылка ко второму четверостишью), который, согласно «Метаморфозам» Овидия, преследовал нимфу Дафну? Последняя убегает от него и превращается в лавровое дерево, так что здесь мы можем вспомнить о цветочном превращении, упоминаемом во втором

четверостишии. Идет ли речь о любовнике удовлетворенном или же о любовнике фрустрированном?

Что касается Лузиньяна из Ажене, он, согласно воображаемой генеалогии Нерваля, является предком рода Лабрюни, сломленным бегством его жены-змеи Мелюзины. Бирон приводит нас к предку из графов Бирон, к крестоносцу Эли де Гонто Третьего крестового похода или, возможно, к лорду Байрону – Нерваль смешивает орфографию Biron/Byron[1].

Каково точное логическое отношение внутри каждой из двух этих диад (Амур и Феб, Лузиньян и Бирон), а также между ними? Идет ли речь о перечислении любовников, более или менее неудачливых в преследовании вечно неуловимой возлюбленной? Или же о любовниках двух разных типов – удовлетворенном и отчаявшемся? Толкований становится все больше, они расходятся друг с другом, поскольку одни склоняются в пользу перечисления, тогда как другие – хиазма.

Однако базовая многозначность семантики Нерваля (ср., например, такие строки: «Брюнетка иль блондинка / Надо ли выбирать? / Бог мира, / Это удовольствие»[2]) наводит на мысль, что и здесь логические отношения будут неопределенными. По образу, возможно, той бабочки, чью зачаровывающую неопределенность писатель описывает так: «Бабочка, цветок без стебелька, / Порхающий, / И ловят его сетью; / В бесконечной природе, / Гармонию / Между растением и птицей!»[3]

В конечном счете, собственные имена, накапливаемые в этом терцете[4], видимо, функционируют, скорее, в качестве признаков различных идентичностей. Эти поименованные «лица» относятся к одному и тому же универсуму любви и потери, благодаря отождествлению поэта с ними они намекают на рассеяние влюбленного – и поэтического – Я в «созвездии»

1 См.: *Dhaenens Jacques*. Op. cit. P. 49.

2 Chanson gothique // O. C. T. I. Op. cit. P. 59.

3 Les Papillons // O. C. T. I. Op. cit. P. 173 sq.

4 См. ниже.

неуловимых идентичностей. Далеко не очевидно, что для Нерваля все эти персонажи обладали семантической плотностью, обеспеченной их мифологическим или средневековым происхождением. Галлюцинаторное накопление в литании их имен собственных позволяет предположить, что они могли обладать ценностью простых признаков потерянной Вещи – признаков раздробленных и неспособных к объединению.

Скрытое насилие

Едва намечается это вопрошание собственной идентичности, десятая строка напоминает о зависимости того, кто говорит, от своей королевы – вопрошающее «Я» не суверенно, у него есть правительница («Мой лоб все еще красен от поцелуя королевы»). Алхимическое заклинание короля и королевы, а также их союза, краснота как знак бесчестия или убийства («Порой я краснею неумолимым румянцем Каина!») – и вот мы снова погружены в двусмысленный универсум: лоб несет воспоминание о поцелуе возлюбленной и обозначает, таким образом, радость любви, тогда как краснота напоминает о крови убийства и, помимо Каина и Авеля, означает разрушительное насилие архаической любви, ненависть, поддерживающую страсть любовников, месть и преследование, которые скрыты в глубине их идиллии. Могучий Антэрос меланхолика клокочет под ретивым Эросом: «Ты спрашиваешь, почему в сердце моем столько гнева / <…> Да, я из тех, кого вдохновляет Мститель, / Он отметил мне лоб своей воспаленной губой, / Кровоточащей, увы, под бледностью Авеля, / Порой я краснею неумолимым румянцем Каина!»[1]

Скрывает ли бледность отчаявшегося мстительный гнев, в котором он – как и в том, что гнев этот готов умертвить его возлюбленную, – не может признаться самому себе? Если об этой агрессивности и заявляется в десятой строке, она не принимается тем, кто говорит. Она проецируется – не я, а именно поцелуй королевы ранит, режет, кровавит.

1 Antéros // O. C. T. I. Op. cit. P. 34.

И сразу же это вторжение насилия подвешивается, мечтатель обнаруживает себя в защищенной бухте, утробном убежище или в раскачивающейся колыбели. Красная королева превращается в сирену, которая плавает или «зеленеет» (версия из журнала «Le Mousquetaire»). Мы уже отметили цветочное, жизненное, воскресительное значение второго четверостишья, так же как и часто встречающееся у Нерваля противопоставление красного и зеленого. Красное утверждается как метафора бунта, мятежного огня. Оно относится к Каину, дьяволу, аду, тогда как зеленое – цвет святости, а готические витражи соотносят его со св. Иоанном[1]. Нужно ли еще раз подчеркивать королевскую функцию любовницы, господствующей именно потому, что она остается непокоренной, занимающей все место власти и отцовства и именно по этой причине получающей неограниченное владычество над сумрачным героем. Так кто она – королева Саба, Исида, Мадонна, царица церкви?.. По отношению к ней лишь акт письма может неявным образом выступить в качестве господина и мстителя – напомним, что сонет был написан *красными чернилами*.

Итак, мы обнаруживаем лишь мимолетный и малозначительный намек на сексуальное желание и его амбивалентность. Верно, что эротическая связь доводит до пароксизма конфликты субъекта, который воспринимает в качестве чего-то разрушительного как сексуальность, так и дискурс, который мог бы отсылать к ней. Понятно, что меланхолическое отступление является бегством от опасностей эротизма.

Подобное уклонение от сексуальности и ее именования подтверждает гипотезу, согласно которой «звезда» «El Desdichado» более близка к архаической Вещи, чем к объекту желания. Однако, хотя такое уклонение, видимо, необходимо для психического равновесия некоторых людей, можно спросить себя, не обрекает ли себя субъект на заточение в гробнице Вещи, когда закрывает себе всякий путь к *другому* (конечно,

---

1 См.: *Dhaenens Jacques*. Op. cit. P. 59.

угрожающему, но при этом также обеспечивающему условия прочерчивания границ «Я»). Видимо, одна сублимация, обходящаяся без проработки эротических и танатических содержаний, оказывается слабым подспорьем, когда требуется противодействовать регрессивным тенденциям, разрушающим связи и увлекающим к смерти.

Путь Фрейда, напротив, нацелен на то, чтобы обустроить (при всех обстоятельствах и каковы бы ни были трудности так называемых нарциссических личностей) приход и формулировку сексуального желания. Эта нацеленность, хулителями психоанализа описываемая зачастую как «редукционизм», в оптике нашего рассмотрения меланхолического воображаемого по необходимости оказывается этическим выбором, поскольку *именованное* сексуальное желание обеспечивает привязку субъекта к другому и, следовательно, к смыслу – к смыслу жизни.

Я рассказываю

Поэт, однако, возвращается из своего нисхождения в ад. Он «два раза» пересекает Ахерон, оставаясь «живым» (версия «Le Mousquetaire») или «победителем» (версия «Дочерей огня»), и два этих перехода отсылают к двум уже случившимся приступам помешательства Нерваля.

Поскольку неназванную Эвридику он поглотил песней и аккордами своей лиры, он снова берет для себя местоимение «я». Не такое прочное, как в первой строке, и в то же время порвавшее с неопределенностью девятой строки, это «Я» в конце сонета оказывается тем «Я», которое рассказывает историю. Неприкасаемое и полное насилия прошлое, черное и красное, но также зеленеющая мечта о летальном воскресении представляются в произведении, которое подразумевает временную дистанцию («Я... пересек») и принадлежит другой реальности – реальности лиры. По ту сторону меланхолического ада, таким образом, как будто обнаруживается выстроенный, пропетый рассказ, упорядоченное единство просодии в повествовании, которое здесь только началось.

Нерваль не уточняет причины, мотива или основания, которое привело его к этому чудесному преобразованию («Я два раза победителем пересек Ахерон»), однако он открывает экономию этой метаморфозы, которая заключается в том, чтобы перенести в его мелодию и песнь «вздохи святой и крики феи». Персонаж возлюбленной сначала раздваивается – на идеальную *и* сексуальную, белую и красную, Розалию и Мелюзину, деву и королеву, духовную и плотскую, Адриен и Женни и т.д. Кроме того и более того, эти женщины теперь оказываются звуками, порождаемыми персонажами в *истории,* которая рассказывает о прошлом. Они, не являясь уже ни неименуемыми существами, покоящимися в глубине многозначного символизма, ни мифическими объектами разрушительной страсти, пытаются превратиться в воображаемых протагонистов катарсического рассказа, который стремится назвать двусмысленности и удовольствия, различая их. «Вздохи» и «крики» коннотируют удовольствие, и здесь идеальная любовь («святая») отличается от эротической страсти («фея»).

Благодаря прыжку в орфический универсум произведения (сублимации), сумрачный герой сохраняет из травматического опыта и объекта траура только мрачную или страстную звуковую форму. Так он касается самими составляющими языка потерянной Вещи. Его речь отождествляется с ней, поглощает ее, преобразует, видоизменяет ее – он выводит Эвридику из меланхолического ада и наделяет ее новым существованием в своем песнопении-тексте.

Воз-рождение обоих, вдовца и звезды: цветок – не что иное, как поэма, укрепленная началом повествовательной позиции. И это воображаемое наделено экономией воскресения.

Однако рассказ Нерваля в «El Desdichado» всего лишь намечен. Он – как рассказ навсегда лакунарный – остается рассеянным по другим поэмам. В прозаических текстах, дабы поддержать сложное линейное движение к определенному концу и ограниченное послание, он прибегает к особой

хитрости, рассказывая о путешествии или о биографической реальности некоего литературного персонажа, приключения которого он принимает за свои. «Аврелия» является главным примером этого повествовательного рассеяния, сотканного из снов, раздвоений, размышлений, незавершенности...

Столкнувшись с этим ослепительным повествовательным калейдоскопом, в котором предвосхищены современные эксперименты по разложению романа, нельзя было бы сказать о «провале». Но та непрерывность повествования, которая, выходя за пределы синтаксической определенности, *выстраивает пространство и время, демонстрируя владение* экзистенциальным суждением о случайностях и конфликтах, едва ли может считаться излюбленным приемом Нерваля. Любой рассказ уже предполагает идентичность, стабилизированную Эдипом, то есть ту, что после завершения траура по Вещи способна связать свои приключения, испещренные провалами и завоеваниями, с «объектами» желания. Если внутренняя логика рассказа именно такова, понятно, что повествование кажется чересчур «вторичным», слишком схематичным, слишком несущественным и потому неспособным схватить накал «черного солнца» Нерваля.

В таком случае просодия должна быть первым и главным фильтром, который отсеивает в языке боль и радость «черного принца». Хрупким фильтром, который, однако, зачастую остается единственным. Не слышится ли за множественными и противоречивыми значениями слов и синтаксических конструкций исходный вокальный жест? Начиная с самых первых аллитераций, ритмов, мелодий, перемещение говорящего тела навязывается в своем присутствии, определимом голосовым аппаратом. T: *t*énébreux (сумрачный), Aqui*t*aine (Аквитания), *t*our (башня), é*t*oile (звезда), mor*t*e (мертвая), por*t*e (несет); S: sui*s* (есть), incon*s*olé (неутешенный), prin*c*e (принц), *s*eul (единственный), con*s*tellé (усеянный звездами), *s*oleil (солнце); ON: inc*on*solé (неутешенный), m*on* (мой), c*on*stellé (усеянный звездами), mél*an*colie (меланхолия)...

Эта просодия – повторяющаяся и подчас монотонная[1] – налагает на аффективную текучесть решетку, которая управляет строгой расшифровкой (она предполагает наличие точных созвучий с мифологией или эзотерикой) и при этом гибка и не определена до конца в силу самой своей уклончивости. Кто такие принц Аквитании, «единственная мертвая звезда», Феб, Лузиньян, Бирон...? Все это можно узнать и это даже известно, интерпретации громоздятся одна на другую и расходятся друг с другом... Но сонет может читаться и тогда, когда обычный читатель не знает ничего обо всех этих референтах и просто захвачен одной лишь звуковой и ритмической связностью, которая ограничивает свободные ассоциации, вызываемые каждым словом или собственным именем, одновременно обеспечивая их.

Таким образом, мы понимаем, что победа над меланхолией достигается как в выстраивании символической семьи (с предком, мифическим персонажем, эзотерическим сообществом), так и в конструировании независимого символического объекта – сонета. Конструкция, обязанная своим существованием автору, замещает собой потерянный идеал и уже тем самым обращает горестные сумерки в лирическое песнопение, поглощающее «*вздохи святой и крики феи*». Ностальгический полюс – «*моя единственная звезда мертва*» – преобразуется в женские голоса, встроенные в ту символическую антропофагию, коей оказывается сочинение поэмы, в просодию, сотворенную художником. В аналогичном смысле можно проинтерпретировать большое количество имен собственных в текстах и особенно в стихотворениях Нерваля.

Имена-признаки: это

Серия имен собственных стремится занять место, оставленное пустым в результате отсутствия одного-единственного имени. Отцовского имени или имени Бога. «О отец мой!

---

1 См.: *Jeanneret M.* La lettre perdue, écriture et folie dans œuvre de Nerval. P.: Flammarion, 1978.

Тебя ли я чувствую в самом себе? / Есть ли у тебя сила жить и победить смерть? / Поддался бы ты последнему удару / Того ангела ночи, которого поразила анафема… / Поскольку я ощущаю свое одиночество в плаче и страдании, / Увы, и если я умру, все умрет!»[1]

Эти христовы стенания от первого лица чрезвычайно похожи на биографическую жалобу сироты или того, кому не хватает отцовской поддержки (мадам Лабрюни умерла в 1810 году, отец Нерваля, Этьен Лабрюни, ранен в Вильно в 1812 году). Христос, оставленный своим отцом, Страсти Христа, нисходящего в одиночку в ад, притягивают Нерваля, и он интерпретирует их в качестве испускаемого изнутри самой христианской религии сигнала «смерти Бога», провозглашенной Жан-Полем, которого Нерваль цитирует в посвящении к своему тексту. Христос, брошенный своим отцом, который в силу самого этого факта не может быть всемогущим, умирает и увлекает за собой в бездну все творение.

Меланхолик Нерваля отождествляется с Христом, оставленным Отцом, он – атеист, который, похоже, больше не верит в миф «этого безумца, этого возвышенного сумасшедшего… Этого забытого Икара, который снова поднялся в небо»[2]. Идет ли у Нерваля речь о том нигилизме, который сотрясает Европу со времен Жан-Поля до Достоевского и Ницше, и который доносит до посвящения к «Христу олив» отзвук знаменитого заявления Жан-Поля: «Бог мертв! Небеса пусты… / Плачьте, дети, у вас больше нет отца!»? Кажется, что поэт, идентифицирующийся с Христом, подтверждает это: «„Нет, бога нет!“ Они спали. „Друзья мои, знаете ли вы новость? Своим лбом я коснулся вечного свода; / Я истекаю кровью, я разбит, страдаю много дней! / Друзья, я обманывал вас: Пропасть, пропасть, пропасть! / Нет Бога в алтаре, где жертва – я… / Нет Бога! Больше Бога нет!“ Но они продолжали спать!…»[3]

1 Le Christ des Olivier // O.C. T. I. Op. cit. P. 37.

2 Ibid. P. 38.

3 Ibid. P. 36.

Но, быть может, его философия – это в большей степени скрытое христианство, закамуфлированное эзотеризмом. Мертвого Бога он заменяет на сокровенного Бога, но не Бога янсенизма, а Бога расплывчатого спиритуализма, являющегося последним прибежищем психической идентичности, охваченной сильнейшей тревогой: «Часто в темном бытии обитает сокровенный Бог; / И как зарождающийся глаз, прикрытый своими веками / Чистый дух прорастает под корой камней»[1].

Накопление имен собственных (отсылающих к историческим, мифическим и особенно эзотерическим персонажам) осуществляет невозможное именование Единого, а затем и его распыление, его обращение к темной области неименуемой Вещи. Оно означает, что это не внутренний спор христианского или иудейского монотеизма относительно возможности или невозможности именовать Бога, о единстве или множестве его имен. В нервалевской субъективности кризис именования и власти, гарантирующей субъективную единственность, более глубок.

Поскольку Единый или Его Имя считаются мертвыми или отвергнутыми, предоставляется возможность заместить его сериями воображаемых генеалогий. Эти семьи, братства или мифические, эзотерические или исторические двойники, которых Нерваль лихорадочно размещает на месте Единого, видимо в конечном счете обладают значением заклятия, заклинания, ритуала. Эти имена указывают, но не обозначают – не столько свой конкретный референт, сколько массивное, непреодолимое, неименуемое наличие, словно бы они были анафорой единичного объекта: не «символическим эквивалентом» матери, но деиктическим «это», значение которого пусто. Имена собственные – это жесты, которые указывают на потерянное бытие. И из него сначала ускользает «черное солнце меланхолии», прежде чем не установится эротический *объект,* отделенный от погруженного в траур субъекта, а вместе с этим объектом – и *искусство* языковых *знаков,*

1 Ibid. P. 39.

которое переносит этот объект на символический уровень. В конечном счете поэма, выходя за пределы своего идеологического значения, объединяет эти анафоры в качестве знаков без значения, *инфра-* или *супер-*знаков, которые по ту сторону коммуникации пытаются прикоснуться к мертвому или неприкасаемому объекту, присвоить само неименуемое бытие. Поэтому предельная функция утонченности политеистического знания состоит в том, чтобы вывести нас к порогу именования, подвести к краю несимволизируемого.

Представляя себе это несимволизируемое в качестве материнского объекта, источника горя и ностальгии, как и ритуального поклонения, меланхолическое воображаемое сублимирует его и обретает защиту от провала в асимволию. Нерваль формулирует временную победу этой настоящей паутины имен собственных, вознесенных из пропасти потерянной «Вещи», следующим образом: «Я долго кричал, призывая мать именами, данными античным божествам»[1].

Поминать траур

Итак, меланхолическое прошлое не проходит. Как и прошлое поэта. Он – бессменный историк, но не столько своей реальной истории, сколько символических событий, которые привели его тело к значению или же угрожают его сознанию гибелью.

Стихотворение Нерваля обладает, таким образом, предельно мнемонической функцией («молитва богине Мнемозине», – пишет он в «Аврелии»[2]) в смысле поминовения генезиса символов и фантазматической жизни в текстах, которые становятся единственной «реальной» жизнью художника: «Здесь для меня началось то, что я назову излиянием сновидения в реальную жизнь. Начиная с этого момента, все порой приобретало двойственный облик...»[3]. Например, можно будет

1 Fragments du manuscript d'Aurélia // O.C. T. I. Op. cit. P. 423.

2 Aurélia // Op. cit. P. 366.

3 Ibid. P. 367.

проследить в этом отрывке из «Аврелии» связку следующих сцен: смерти любимой женщины (матери), идентификации с ней и со смертью, выстраивание пространства психического одиночества, поддерживаемого восприятием некой бисексуальной или асексуальной формы, и, наконец, взрыва печали, который описывается упоминанием «Меланхолии» Дюрера. Следующий отрывок можно проинтерпретировать как поминание «депрессивной позиции», столь любимой поклонниками Кляйн[1]: «...перед собой я увидел женщину с мертвенно-бледной кожей, впалыми глазами, которая показалось мне похожей на Аврелию. Я сказал себе: «Это ее смерть или это предвестье моей собственной смерти!» <...> Я блуждал в просторном строении, состоящем из множества залов <...> Существо безмерной величины – не знаю, мужчина или женщина, – мучительно кружило над пространством <...> Оно походило на «Ангела Меланхолии» Альбрехта Дюрера. – Я не мог сдержать криков ужаса, от которых внезапно проснулся»[2]. Символика языка и еще в большей степени текста приходит на смену ужасу и временной победе над смертью другого человека или своей собственной смертью.

Вариации «двойника»

Вдовец и поэт, существо звездное и могильное, отождествляемое со смертью или с орфическим победителем, – это лишь некоторые из открываемых нам чтением «El Desdichado» двусмысленностей, которые указывают на *раздвоение* как центральную фигуру воображаемого у Нерваля.

Меланхолик, никогда не вытесняя тревожные ощущения, возникшие из-за потери объекта (архаического или актуального объекта), устанавливает потерянную Вещь или потерянный объект в себе, идентифицируясь, с одной стороны, с благоприятными, а с другой стороны – с пагубными моментами потери. Здесь мы сталкиваемся с первым условием

1 См. выше гл. I.

2 Aurélia // Op. cit. P. 366.

раздвоения его Я, запускающим целую серию противоречивых идентификаций, которые попытается примирить работа воображаемого. Среди них – тиран-судья и жертва, недостижимый идеал или неизлечимо больной и т. д. Фигуры следуют друг за другом, встречаются друг с другом, преследуют или любят друг друга, заботятся друг о друге и отвергают друг друга. Братья, друзья или враги – двойники могут развить подлинную драматургию гомосексуальности.

Однако, когда один из персонажей будет отождествлен с женским полом потерянного объекта, попытка примирения за пределами разлома приведет к феминизации говорящего или к андрогинии: «Начиная с этого момента, все порой приобретало двойственный облик…»[1]. Аврелия, «женщина, которую я когда-то давно любил», мертва. Но «я говорю себе»: «Это ее смерть или это предвестье моей собственной смерти!»[2] Найдя могильный камень Аврелии, повествователь описывает меланхолическое состояние, вызванное в нем известием о ее болезни: «Я думал, что мне самому уже не так долго осталось жить <…> Впрочем, в смерти она принадлежала мне много больше, чем в жизни»[3]. Она и он, жизнь и смерть оказываются здесь сущностями, отражающимися друг в друге, абсолютно взаимозаменяемыми.

После упоминания зарождающегося творения, доисторических животных и различных катаклизмов («Повсюду умирал, рыдал или стенал страдающий образ вечной Матери»[4]) возникает еще один двойник. Речь идет о восточном принце, лицо которого – это лицо говорящего: «Это был в точности мой облик, в идеале и в увеличении»[5].

Не имея возможности соединиться с Аврелией, повествователь преобразует ее в идеального двойника, на этот раз

1 Ibid. P. 367.
2 Ibid. P. 365.
3 Ibid. P. 378.
4 Ibid. P. 383.
5 Ibid. P. 384.

обладающего мужским полом: «„Мужчина двойственен, – сказал я себе. – В себе я чувствую двух мужчин“»[1]. Зритель и актер, говорящий и отвечающий возвращаются, однако, к проективной диалектике добра и зла: «Во всяком случае, другой враждебен мне». Идеализация обращается в преследование и придает «двойной смысл» всему, что слышит повествователь… Любовник Аврелии, поскольку в нем живет злой демон, «злой гений, который занял мое место в мире душ», еще больше впадает в отчаяние. Переполнившись несчастьем, он представляет, что его двойник «должен был жениться на Аврелии» – «и тотчас мной завладел безумный порыв», тогда как все вокруг смеются над его бессилием. Как следствие этого драматического раздвоения, женские крики и иностранные слова – другие признаки раздвоения, на этот раз сексуального и вербального, – разрывают нервалевское сновидение[2]. Встреча в беседке с женщиной, которая оказывается физическим двойником Аврелии, снова погружает его в размышление о том, что он должен умереть, чтобы воссоединиться с ней, словно бы он был *alter ego*[3] мертвой[4].

Эпизоды раздвоения связываются друг с другом и изменяются, сходясь каждый раз к прославлению двух фундаментальных фигур, то есть к всемирной Матери, Исиде или Марии, или же к апологии Христа, предельным двойником которого считает себя повествователь: «Моего слуха достиг некий таинственный хор; детские голоса повторяли хором: Христос! Христос! Христос! <…> „Но Христа больше нет“, – сказал я себе»[5]. Повествователь нисходит в ад подобно Христу, а текст останавливается на этом образе, словно бы он не был уверен в прощении и воскресении.

1 Ibid. P. 385.

2 Ibid. P. 388.

3 Другое я (*лат.*). – *Прим. пер.*

4 Ibid. P. 399.

5 Ibid. P. 401–402.

Тема прощения и в самом деле оказывается крайне важной на последних страницах «Аврелии»: поэт, виновный в том, что он не оплакивал своих старых родителей так горячо, как он оплакивал «эту женщину», не может надеяться на прощение. Однако, «Прощение было дано Христом и тебе!»[1] Таким образом, стремление к прощению, попытка примкнуть к религии, которая обещает спасение, преследуют эту битву с меланхолией и раздвоением. Столкнувшись с «черным солнцем меланхолии», повествователь Аврелии утверждает «Бог – это солнце»[2]. Идет ли речь о воскресительной метаморфозе или же об изнанке той непроницаемой лицевой стороны, которой является «черное солнце»?

Высказать раздробление

В некоторые моменты раздвоение становится «молекулярным» раздроблением, метафорой которого выступают потоки, пропахивающие «день без солнца»: «Я чувствовал, что меня, не причиняя мне страданий, подхватил поток расплавленного метала, и тысячи подобных потоков, чьи оттенки указывали на их химические отличия, пропахивали бороздами лоно земли как сосуды или вены, которые вьются среди долей мозга. Все они текли, извивались и вибрировали, так что у меня появилось ощущение, что эти потоки состояли из живых душ в молекулярном состоянии, различить которые мне не позволила лишь скорость моего путешествия»[3].

Странное прозрение, поразительное знакомство с тем ускоренным смещением, которое скрывается за меланхолическим процессом и притаившимся за ним психозом. Язык этого головокружительного ускорения приобретает комбинаторные, многозначные и тотализирующие черты, которые управляются первичными процессами. Нерваль дает гениальное описание этой символической деятельности, зачастую

1 Ibid. P. 415.

2 Ibid. P. 398.

3 Ibid. P. 370.

противящейся представлению, деятельности «нефигуративной», «абстрактной»: «В языке моих спутников встречались таинственные обороты, смысл которых был мне понятен, бесформенные и безжизненные объекты сами собой поддавались исчислению моего рассудка; – я видел, как из комбинаций камней, из фигур углов, щелей или отверстий, из обрывов листьев, из цветов, запахов и звуков возникали доселе неведомые гармонии. Как – спросил я сам себя – мог я так долго существовать вне природы и не отождествляясь с нею? Все живет, все действует, все соответствует друг другу <...> Мир покрывает прозрачная сеть <...>»[1].

Здесь дают о себе знать кабалистические и эзотерические теории «соответствий». Однако процитированный отрывок является также поразительной аллегорий просодического полиморфизма, свойственного тому письму, в котором Нерваль, по всей видимости, предпочтение отдает сети интенсивностей, звуков и значений, а не сообщению некоей однозначной информации. В самом деле, «прозрачная сеть» обозначает сам текст Нерваля, и мы можем истолковать ее в качестве метафоры сублимации – переноса влечений и их объектов в расшатанные и перестроенные знаки, которые наделяют писателя способностью «поучаствовать в собственных радостях и горестях»[2].

Какие бы намеки на масонство и инициацию здесь ни встречались, и, быть может, именно в параллель к ним, письмо Нерваля воскрешает в памяти (как при психоанализе) те формы архаического психического опыта, которого немногим удается достичь посредством собственной осознанной речи. Представляется вполне очевидным, что психотические конфликты Нерваля могли облегчить ему доступ к границам бытия языка и человеческой природы. У Нерваля меланхолия – лишь одна из сторон этих конфликтов, которые могли

1 Ibid. P. 407 (Курсив мой. – *Ю. К.*). См. выше гл. I по вопросу представления смерти.

2 Ibid. P. 407.

дойти до шизофренического расщепления. Однако именно меланхолия господствует в нервалевской системе представления – благодаря своему центральному месту в организации и дезорганизации психического пространства, месту на переделе аффекта и смысла, биологии и языка, асимволии и головокружительного быстрого или помраченного означивания. Сотворение неразрешимой просодии или полифонии символов, организованных вокруг «черной точки» или «черного солнца» меланхолии, оказывается, таким образом, противоядием от депрессии, временным спасением.

Меланхолия лежит в основании того «кризиса ценностей», который сотрясает XIX век и выражается в распространении эзотерики. Католическое наследие оказывается под вопросом, однако его элементы, соотносящиеся с кризисными психическими состояниями, не оставлены без внимания – они включаются в спиритуалистский полиморфный и многозначный синкретизм. Глагол воспринимается уже не столько в качестве воплощения и эйфории, сколько как *поиск страсти,* остающейся безымянной или тайной, или же как *присутствие абсолютного смысла,* представляющегося тотальностью значений – неуловимой и забывающей о нас. Тогда переживается подлинный меланхолический опыт символических ресурсов человека, связанный с религиозным и политическим кризисом, запущенным Революцией. Вальтер Беньямин подчеркивал наличие меланхолического субстрата у этого воображаемого, лишенного как классической, так и католической стабильности и в то же время стремящегося придать себе новый смысл (пока мы говорим, пока художники творят), который, по существу, остается проваленным, разорванным чернотой и иронией Принца сумерек (пока мы живем как сироты, пусть и творцы – творцы, которые, однако, оставлены…).

Так или иначе, «El Desdichado», как и вся поэзия и поэтическая проза Нерваля, пытается прийти к потрясающему *воплощению* этого разнузданного означивания, которое бросается и перепрыгивает в многозначность эзотерических

учений. Соглашаясь с рассеянием смысла – как воспроизведением в тексте раздробленной идентичности – темы сонета выписывают подлинную археологию аффективного траура и эротического испытания, которые преодолеваются благодаря поглощению архаического языком поэта. В то же самое время это поглощение осуществляется и посредством огласовки и мелодизации самих знаков, приближающихся таким образом к смыслу потерянного тела. Так изнутри этого кризиса ценностей поэтическое письмо словно бы изображает воскресение. «Я два раза победителем пересек Ахерон...» Третьего раза не будет.

Сублимация – это могущественный союзник *Desdichado,* но лишь при том условии, что он может получить и принять речь кого-то другого. Но другого не было на свидании с тем, кто решил воссоединиться – на этот раз без лиры, одинокий странник, блуждающий под ночными фонарями, – с «вздохами святой и криками феи».

Глава 7

Достоевский: письмо страдания и прощения

Апология страдания

В тревожном универсуме Достоевского (1821–1881), несомненно, властвует скорее эпилепсия, чем меланхолия в клиническом смысле этого термина[1]. Хотя Гиппократ отождествлял два этих слова, а Аристотель различал их и сравнивал, современная наука считает явления, обозначаемые ими, совершенно различными. Так или иначе в текстах Достоевского можно встретить упоминания о подавленности, которая предшествует описываемому писателем припадку или, что важнее, следует за ним, так же как и превознесение страдания, которое, не имея прямого и явного отношения к эпилепсии, прослеживается во всем его творчестве в качестве существенной черты разрабатываемой автором антропологии.

Любопытным образом стремление Достоевского указать на существование изначального или, по крайней мере, рано

1 В каноническом тексте Фрейда о Достоевском писатель рассматривается с точки зрения эпилепсии, аморализма, отцеубийства и игры, причем «садомазохизм», скрывающийся за страданием, затрагивается лишь мимоходом. См.: *Freud S.* Dostoïevski et le parricide. 1927 / Traduction française // Résultats, Idées, Problèmes. P.: P.U.F., 1985. T. II. P. 161–179; S.E. T. XXI. P. 175 sq.; G.W. T. XIV. P. 173 sq. Обсуждение этого тезиса см.: *Sollers Philippe*. Dostoïevski, Freud, la roulette // Théorie des Exceptions, Folio. P.: Gallimard, 1986.

развивающегося страдания, возникающего при самых первых проблесках сознания, напоминает о фрейдовском тезисе об исходном «влечении к смерти», являющемся носителем желания, и о «первичном мазохизме»[1]. И если у Мелани Кляйн проекция чаще всего предшествует интроекции, агрессия идет впереди страдания, а параноидально-шизоидная позиция поддерживает депрессивную позицию, Фрейд обращает внимание на то, что можно было бы назвать нулевой степенью психической жизни, в которой неэротизированное страдание («первичный мазохизм») оказывается исходным психическим вписыванием разрыва (памятью о прыжке с уровня неорганической материи к органической материи; аффектом разделения тела и экосистемы, матери и ребенка и т. д., но также смертоносным воздействием неусыпного тиранического Сверх-Я).

Кажется, что Достоевскому такая точка зрения очень близка. Страдание он рассматривает в качестве раннего и первичного аффекта, являющегося реакцией на некую травму и при этом в каком-то отношении до-объектного, то есть аффекта, для которого нельзя выделить действующей причины, отделимой от субъекта и потому способной оттянуть вовне психические энергии и вписывания, представления и акты. Словно бы под давлением Сверх-Я, которое также начинает действовать рано, напоминая меланхолическое Сверх-Я, которое Фрейд считает «культурой влечения к смерти», влечения героев Достоевского обращаются на свое собственное пространство. Вместо того чтобы стать эротическими влечениями, они вписываются в качестве страдательного настроения. Страдание у Достоевского учреждается не внутри и не снаружи, а на границе, на пороге, который отделяет Я и другого, то есть до возникновения самого этого различия.

Биографы отмечают, что Достоевский любил навещать людей, склонных к грусти и тоске. Он взращивал ее в себе и превозносил ее как в своих текстах, так и в письмах.

---

1 См. выше гл. I.

Процитируем письмо Майкову от 27 мая 1869 года, написанное во Флоренции: «Главное – тоска, а если говорить и разъяснять больше, то слишком уже много надобно говорить. Но тоска такая, что если б я был один, то, может быть, заболел бы с тоски... Вообще тоска страшная, а пуще – от Европы; на всё здесь смотрю, как зверь. Решил во что бы то ни стало воротиться к будущей весне в Петербург...»[1]

Эпилептический припадок и письмо в равной мере оказывается привилегированными местами пароксизмов грусти, которые обращаются в мистическое вневременное ликование. Так, в «Записных книжках» к «Бесам» (роман вышел в свет в 1873 году) Достоевский пишет: «Припадок в 6 часов утра (день и почти час казни Тропмана). Я его не слыхал, проснулся в 9-м часу, с сознанием припадка. Голова болела, тело разбито. N. B. Вообще следствие припадков, то есть нервность, короткость памяти, усиленное и туманное, как бы созерцательное состояние – продолжаются теперь дольше, чем в прежние годы. Прежде проходило в три дня, а теперь разве в шесть дней. Особенно по вечерам, при свечах, беспредметная ипохондрическая грусть и как бы красный, кровавый оттенок (не цвет) на всем...»[2]. Или: «*нервный смех и мистическая* грусть»[3] – повторяет он, неявно отсылая к *acedia* средневековых монахов. Еще пример: «Чтоб хорошо писать, страдать надо, страдать!»

Страдание представляется здесь неким «избытком», силой, наслаждением. «Черная точка» меланхолии Нерваля уступает страстному потоку, если угодно – даже истерическому аффекту, разлив которого сносит безмятежные знаки и умиротворенные композиции «монологической» литературы. Он наделяет текст Достоевского головокружительной

---

1 *Достоевский Ф. М.* Собр. соч. В 15 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1988–1996 [далее, если не указано иное, произведения Достоевского цитируются по этому изданию. – *Прим. пер.*]. Т. 15. С. 430.

2 *Достоевский Ф. М.* Записные тетради Ф. М. Достоевского (Тетрадь 1/10). М.–Л.: Academia, 1935. С. 81 (Курсив мой. – *Ю. К.*).

3 Там же. С. 82.

полифонией и в качестве предельной истины человека у Достоевского полагает бунтующую плоть, которая наслаждается тем, что не подчиняется Глаголу. Наслаждение страданием, в котором «никакой холодности и разочарованности, ничего пущенного в ход Байроном» и в которой есть «непомерная и ненасытимая жажда наслаждений. Жажда жизни неутолимая», включающая и «наслаждения кражей, наслаждения разбоем, наслаждения самоубийством»[1]. Эта экзальтация настроения, в которой страдание может обратиться в непомерное ликование, великолепно описывается Кирилловым, который связывает ее с мгновениями, предшествующими самоубийству или припадку: «Есть секунды, их всего зараз приходит пять или шесть, и вы вдруг чувствуете присутствие вечной гармонии, совершенно достигнутой. Это не земное; я не про то, что оно небесное, а про то, что человек в земном виде не может перенести. Надо перемениться физически или умереть, Это чувство ясное и неоспоримое. <…> Это… это не умиление <…> Вы не то что любите, о – тут выше любви! Всего страшнее, что так ужасно ясно и такая радость. Если более пяти секунд – то душа не выдержит и должна исчезнуть. <…> Чтобы выдержать десять секунд, надо перемениться физически.

– У вас нет падучей?

– Нет.

– Значит, будет. Берегитесь, Кириллов, я слышал, что именно так падучая начинается <…>». По поводу же краткости этого состояния дается такой комментарий: «Вспомните Магометов кувшин, не успевший пролиться, пока он облетел на коне своем рай. Кувшин – это те же пять секунд; слишком напоминает вашу гармонию, а Магомет был эпилептик. Берегитесь, Кириллов, падучая!»[2]

Не сводимый к чувствам аффект в своем двойном качестве энергетического потока *и* психического вписывания – прозрачного, ясного, гармоничного, хотя и внеязыкового – пере-

---

1 Т. 5. С. 529.

2 Т. 7. С. 550–551.

дан здесь с поразительной точностью. Аффект не опосредуется языком, и когда язык ссылается на него, он не связывается с ним так, как он связывается с идеей. Вербализация аффектов (сознательных или бессознательных) характеризуется экономией, отличной от экономии вербализации идей (сознательных или бессознательных). Можно предположить, что вербализация бессознательных аффектов не делает их сознательными (субъект после этой вербализации все равно не знает, откуда и как возникает его радость или печаль и не может видоизменить их), а заставляет их работать в двух режимах. С одной стороны, аффекты *перераспределяют порядок языка* и порождают определенный стиль. С другой стороны, они *показывают* бессознательное в виде персонажей и актов, которые представляют наиболее запретные и трансгрессивные движения влечений. Литература как истерия, которая, по Фрейду, является «искаженным произведением искусства», – это *режиссура* аффектов и на интерсубъективном уровне (персонажи), и на внутрилингвистическом (стиль).

Вероятно, именно это точное понимание аффекта привело Достоевского к концепции, согласно которой человечность человека заключается не столько в поиске удовольствия или выгоды (подобная идея поддерживает даже психоанализ Фрейда, хотя в конечном счете верховенством наделяется у него то, что «по ту сторону принципа удовольствия»), сколько в стремлении к сладостному страданию. Это страдание отличается от враждебности или гнева, оно менее объектно и более обращено на собственную личность – так что без этого страдания осталась бы лишь потеря себя в ночи тела. Это заторможенное влечение к смерти, садизм, закрепощенный надзором сознания и обращенный на Я, ставшее болезненным и неактивным: «Злоба у меня опять-таки вследствие этих проклятых законов сознания химическому разложению подвергается. Смотришь – предмет улетучивается, резоны испаряются, виновник не отыскивается, обида становится не обидой, а фатумом, чем-то вроде зубной боли, в которой

никто не виноват»[1]. Наконец, предлагается следующая апология страдания, достойная средневековой acedia и даже Иова: «И почему вы так твердо, так торжественно уверены, что только одно нормальное и положительное, – одним словом, только одно благоденствие человеку выгодно? Не ошибается ли разум-то в выгодах? Ведь, может быть, человек любит не одно благоденствие? Может быть, он ровно настолько же любит страдание? Может быть, страдание-то ему ровно настолько же и выгодно, как благоденствие? А человек иногда ужасно любит страдание, до страсти, и это факт»[2]. Весьма характерное для Достоевского определение страдания как утверждения свободы как каприза: «Я ведь тут собственно не за страдание стою, да и не за благоденствие. Стою я… за свой каприз и за то, чтоб он был мне гарантирован, когда понадобится. Страдание, например, в водевилях не допускается, я это знаю. В хрустальном дворце оно и немыслимо: страдание есть сомнение, есть отрицание <…> Страдание – да ведь это единственная причина сознания. Я хоть и доложил вначале, что сознание, по-моему, есть величайшее для человека несчастие, но я знаю, что человек его любит и не променяет ни на какие удовлетворения»[3].

Нарушитель запретов, этот «сверхчеловек» Достоевского, который пытается найти себя – благодаря апологии преступления (в том же Раскольникове), – это не нигилист, а человек ценностей[4]. Его страдание – и есть тому доказательство,

1 Т. 4. С. 464.

2 Т. 4. С. 476.

3 Т. 4. С. 477.

4 Ницше объединяет Наполеона и Достоевского в размышлении о «преступнике и тех, кто ему родственен» – оба гения словно бы открывают некое «катилинарное существование», лежащее в основании всякого исключительного опыта, несущего переоценку ценностей. «Для проблемы, являющейся перед нами здесь, важно свидетельство Достоевского – Достоевского, единственного психолога, у которого я мог кое-чему поучиться: он принадлежит к самым счастливым случаям моей жизни, даже еще более, чем от-

рождающееся из постоянного поиска смысла. Тот, у кого есть сознание своего преступного акта, тем самым уже наказан за него, поскольку от него страдает, «коль сознает ошибку. Это и наказание ему, – опричь каторги»; «Страдание и боль всегда обязательны для широкого сознания и глубокого сердца. Истинно великие люди, мне кажется, должны ощущать на свете великую грусть»[1]. Поэтому, когда Николай возьмет на себя вину за преступление, которого не совершал, Порфирий сумеет открыть в этом ревностном самообвинении древнюю русскую мистическую традицию, которая превозносит страдание в качестве признака человечности: «Знаете ли <…> что значит у иных из них „пострадать“? Это не то чтобы за кого-нибудь, а так просто „пострадать надо“; страдание, значит, принять, а от властей – так тем паче»[2]. «Пострадайте. Миколка-то, может, и прав, что страданья хочет»[3].

крытие Стендаля. Этот *глубокий человек,* который был десять раз вправе презирать поверхностных немцев, нашел сибирских каторжников, в среде которых он долго жил <…>». «Тип преступника – это тип сильного человека при неблагоприятных условиях <…> его живейшие инстинкты, которые он принес с собой, срастаются тотчас же с *депрессивными* чувствами, с подозрением, страхом, бесчестьем, то есть, в психологическом отношении, *вырождаются*» [цит. с изм. по пер. Н. Полилова: *Ницше Ф.* Сумерки идолов, или Как философствуют молотом // Собр. соч. В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 619–620. – *Прим. пер.*]. Отдавая должное апологии «эстетического гения» и «преступника» у Достоевского, Ницше зачастую восстает против того, что ему представляется болезненной психологией христианства, пойманного в сети любви, которые как раз и распутывает русский писатель – по «Антихристу» в Евангелии, как и в «русском романе» присутствует «инфантильное слабоумие». Огромное влияние Достоевского на Ницше трудно переоценить, ведь Ницше видит в нем предтечу своего сверхчеловека, хотя нельзя не отметить, что христианство Достоевского вызывает у немецкого философа весьма неприятные чувства.

1 Т. 5. С. 250.

2 Т. 5. С. 430.

3 Т. 5. С. 434.

Страдание, таким образом, оказывается фактом сознания, сознание (по Достоевскому) говорит: страдай. «Сознающего, стало быть, страдающего, но я не хочу страдать ибо для чего бы я согласился страдать? Природа, чрез сознание мое, возвещает мне о какой-то гармонии в целом. Человеческое сознание наделало из этого возвещения религий <…> Должен смириться, принять страдание в виду гармонии в целом и согласиться жить <…> И для чего бы я должен был так заботиться о его [Целого] сохранении после меня – вот вопрос? Пусть уж лучше я был бы создан как все животные, то есть живущим, но не сознающим себя разумно; сознание же мое есть именно не гармония, а, напротив, дисгармония, потому что я с ним несчастлив. Посмотрите, кто счастлив на свете и какие люди соглашаются жить? Как раз те, которые похожи на животных и ближе подходят под их тип по малому развитию их сознания»[1]. В этой перспективе нигилистическое самоубийство само оказывается осуществлением человеческого бытия, наделенного сознанием, но… лишенного любви-прощения, идеального смысла, Бога.

Страдание, предшествующее ненависти

Не будем спешить с интерпретацией такого высказывания как признания в патологическом мазохизме. Разве человеческое существо как символическое животное выживает не тогда, когда *означивает* ненависть, уничтожение другого, а сначала, быть может, и собственное умерщвление? Чрезмерное, но сдержанное насилие приводит к умерщвлению Я им самим, что обеспечивает рождение субъекта. С точки зрения диахронии, здесь мы имеем дело с отметкой, которая находится ниже субъективности, то есть с тем, что предшествует обособлению *другого,* который становится *объектом* ненависти или любви. Но именно это сдерживание ненависти обеспечивает и овладение знаками – я не атакую, я говорю, то есть высказываю (или записываю) *свой* страх и *свою* боль.

1 Т. 13. С. 321 (Дневник писателя. «Приговор»).

Мое страдание – это подкладка моей речи, моей культуры. Легко представимы мазохистские риски подобной культурности. А писатель может извлечь из него момент ликования посредством манипуляции, которую он, основываясь на этом страдании, сумеет осуществить с вещами и знаками.

Страдание и его изнанка, составляющая с ним единое целое, наслаждение или «сладострастие» в смысле Достоевского, представляются в качестве решающего признака разрыва, который непосредственно предшествует автономизации (хронологической и логической) субъекта и Другого. Речь может идти о внешнем или внутреннем биоэнергетическом разрыве или же о символическом разрыве, обусловленном расставанием, наказанием, изгнанием. Всегда можно вспомнить о суровом нраве отца Достоевского, опозоренного своими крепостными и, возможно, убитого ими (так считали некоторые биографы, сегодня опровергнутые). Страдание – это первая или последняя попытка субъекта утвердить свое «собственное» в непосредственной близости от биологического единства, поставленного под вопрос, и нарциссизма, подвергнутого испытанию. Поэтому подобный гуморальный избыток, претенциозное разбухание «собственного» выражает существенный момент психики, находящейся в процессе собирания себя или же обвала под действием уже господствующего Другого, хотя он и не распознан в своей всемогущей инаковости, – то есть под действием взгляда идеала Я, спаянного с идеальным Я.

Эротизация страдания представляется вторичной. В действительности она осуществляется, лишь включаясь в поток садомазохистской агрессивности, направленной на другого, который окрашивает ее в цвета наслаждения или каприза, а весь комплекс в таком случае может рационализироваться в качестве метафизического опыта свободы или нарушения границ. Однако на логически и хронологически предшествующем уровне страдание представляется в качестве последнего порога, первичного аффекта различения или разделения. К такой трактовке можно присовокупить

недавние наблюдения, согласно которым, чувство гармонии и радости, вызываемое приближением эпилептического припадка, является лишь последействием воображаемого, которое после припадка пытается присвоить в качестве чего-то положительного сам момент пробела, провала, разрыва, присвоить само это страдание, вызванное прерыванием (сильным энергетическим разрядом, разрывом символической непрерывности в момент припадка). Таким образом, Достоевский, видимо, ввел медиков в заблуждение, ведь они стали думать, будто наблюдают у эпилептиков эйфорические состояния, предшествующие припадкам, тогда как на самом деле этот момент разрыва отмечается лишь болезненным опытом потери и страдания, причем это соответствует скрытому опыту самого Достоевского[1].

Можно было бы предположить, что в *мазохистской экономии* психическое вписывание разрыва переживается в качестве травмы или потери. Субъект вытесняет или отвергает параноидально-шизоидное насилие, которое, с этой точки зрения, следует за болезненным психическим вписыванием разрыва. Тогда он логически или хронологически регрессирует к тому регистру, на котором возникает угроза как разделениям, так и связям (субъект–объект, аффект–смысл). Это состояние проявляется у *меланхолика* в преобладании настроения над самой возможностью вербализации, причем еще до ожидаемого аффективного паралича.

Однако *эпилептический симптом* можно было бы рассмотреть в качестве еще одного варианта такого отступления субъекта, который, столкнувшись с опасностью попасть в параноидально-шизоидную позицию, посредством двигательной разрядки осуществляет молчаливое отыгрывание «влечения к смерти» (разрыва нейробиологической проводимости, прерывания символических связей, провала гомеостаза живой структуры).

---

1 См.: *Catteau J.* La Création littéraire chez Dostoïevski. P.: Institut d'études slaves, 1978. P. 125–180.

С этой точки зрения, *меланхолия* как настроение, разрывающее символическую непрерывность, а также *эпилепсия* как двигательная разрядка являются формами уклонения субъекта от эротического отношения с другим и особенно от параноидально-шизоидных возможностей желания. С другой стороны, идеализацию и сублимацию можно истолковать в качестве попытки избежать того же столкновения, но путем означивания регрессии и ее садомазохистских амбивалентностей. В этом смысле *прощение*, совпадающее по своему объему с сублимацией, деэротизирует то, что по ту сторону Эроса. Пара Эрос/Танатос заменяется на пару Эрос/Прощение, которая позволяет потенциальной меланхолии не замыкаться в аффективном отступлении от мира, а *пройти через представление* агрессивных и угрожающих связей с другим. Именно в представлении, поскольку оно опирается на идеальную сублимационную экономию прощения, субъект может – пусть и не действовать, но – оформить (*poiein*) как свое влечение к смерти, так и свои эротические связи.

Достоевский и Иов

Страдающее существо у Достоевского напоминает о парадоксальном приключении Иова, которое, как известно, так поразило писателя: «Читаю книгу Иова, и она приводит меня в болезненный восторг: бросаю читать и хожу по часу в комнате, чуть не плача <...> Эта книга, Аня, странно это, – одна из первых, которая поразила меня в жизни, я был еще тогда почти младенцем!»[1] Иов, человек преуспевающий и верный Яхве, внезапно сталкивается со многими несчастьями – насылаемыми то ли Яхве, то ли Сатаной... Однако

1 Т. 15. С. 514. По вопросу интереса Достоевского к Иову см.: *Бурсов Б.* Личность Достоевского // Звезда. 1970. № 12. С. 104 (Отд. изд.: Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1974): «Он был в тяжбе с богом, со Вселенной, настолько не желал находиться в зависимости от предвечных законов природы и истории, что и совершившееся порой отказывался признавать совершившемся. Потому шел как бы наперекор всему».

этот «депрессивный человек», объект насмешек («Если попытаемся мы сказать к тебе слово, – не тяжело ли будет тебе?»[1]), в конечном счете печален именно потому, что он держится за Бога. То, что Бог безжалостен, несправедлив с верными ему людьми, но щедр с нечестивцами, не заставляет его порвать договор с Богом. Напротив, он считает, что постоянно стоит пред очами Бога, и потому формулирует поразительное признание зависимости депрессивного человека от его Сверх-Я, смешанного с идеальным Я: «Что такое человек, что Ты (Бог) столько ценишь его и обращаешь на него внимание Твое»[2]; «Доколе же Ты не оставишь, доколе не отойдешь от меня, доколе не дашь мне проглотить слюну мою?»[3] Однако Иов не оценивает Бога по его подлинной силе («Вот, Он пройдет предо мною, и не увижу Его»[4]), и поэтому Бог должен будет сам продемонстрировать перед депрессивным Иовом все свое Творение, утвердить свою позицию Законодателя и Сверх-Я, способного к идеализации, чтобы надежда вновь появилась у Иова. Не оказывается ли страдалец в таком случае человеком, склонным к нарциссизму, тем, кто слишком заинтересован в самом себе, привязан к своей собственной ценности и кто готов принять самого себя за имманентность трансцендентности? Однако, наказав Иова, Яхве в конечном счете вознаграждает его и ставит его выше его обидчиков. «Вы говорили о Мне, – упрекает Он их, – не так верно, как раб Мой Иов»[5].

Точно так же у христианина Достоевского страдание – главный признак человечности – это мета зависимости человека от божественного Закона, а также его неустранимого отличия от этого закона. Единство связи и вины, верности и нарушения заложено в сам этический порядок, в котором человек Достоевского оказывается идиотом в силу собственной

1 Иов, 4:2.

2 Иов, 7:17.

3 Иов, 7:19.

4 Иов, 9:11.

5 Иов, 42:8.

святости и тем, кто открывает истину благодаря собственной преступности.

Эта логика необходимой взаимозависимости закона и нарушения не может быть чуждой тому факту, что спусковым крючком для эпилептического припадка очень часто оказывается сильное противоречие между любовью и ненавистью, желанием другого и отвержением другого. Однако можно задаться вопросом, не является ли знаменитая *амбивалентность* героев Достоевского (которая привела Бахтина[1] к постулату о «диалогизме» как основании всей его поэтики) его попыткой посредством соединения различных дискурсов и конфликтов персонажей *представить* саму эту не имеющую синтетического решения противоположность двух сил (положительной и отрицательной), свойственных влечению и желанию.

Однако, если бы символическая связь была порвана, наш Иов стал бы Кирилловым, террористом-самоубийцей. Мережковский не так уж неправ, когда видит в великом писателе предтечу русской революции[2]. Конечно, он ее боится, отвергает ее и стигматизирует, но именно ему известно ее скрытое будущее, совершаемое в душе его страдающего человека, готового предать смиренность Иова ради маниакальной экзальтации революционера, принимающего себя за Бога (такова, по Достоевскому, социалистическая вера атеистов). Нарциссизм депрессивного человека превращается в манию атеистического терроризма: Кириллов – человек без Бога, который занял Его место. Страдание завершается, чтобы могла утвердиться смерть – тогда не было ли страдание преградой, защищающей от самоубийства и смерти?

Самоубийство и терроризм

Можно вспомнить о наличии у Достоевского по крайней мере двух решений – в одинаковой степени фатальных – для страдания, оказывающегося последней завесой, за которой прячутся хаос и разрушение.

---

1 *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.

2 *Мережковский Д. С.* Пророк русской революции. СПб., 1906.

Кириллов убежден, что Бога нет, однако, будучи привязанным к инстанции Бога, он желает возвысить свободу человека до уровня абсолюта посредством главного свободного акта отрицания, которым, по его мнению, является самоубийство. *Бога нет – я есть Бог – меня нет – Я убиваю себя:* так выглядит парадоксальная логика этого отрицания отцовства или абсолютного божества, удерживаемого однако для того, чтобы я мог завладеть им.

Напротив, Раскольников, стоящий как будто в позиции маниакальной защиты от отчаяния, свою ненависть направляет не на себя, а на отрицаемого и принижаемого другого. Посредством своего вполне произвольного преступления, которое состоит в убийстве незначительной женщины, он разрывает свой христианский договор («Возлюби ближнего своего как самого себя»). Он отрицает свою любовь к первичному объекту (и словно бы утверждает: «Поскольку я не люблю мать, мой ближний ничего не значит, что позволяет мне уничтожить его безо всякого стеснения») и на основе этой предпосылки разрешает себе реализовать свою ненависть к среде и обществу, которые, как ему кажется, его преследуют.

Как известно, метафизическим смыслом такого поведения является нигилистское отрицание высшей ценности, которое также открывает неспособность символизировать, мыслить и принимать страдание. У Достоевского нигилизм вызывает бунт верующего против трансцендентального угнетения. Психоаналитик же обнаружит здесь по меньшей мере двусмысленную захваченность писателя как некоторыми формами маниакальной защиты от этого страдания, так и изысканной депрессией, культивируемой им в качестве необходимой и антиномической подкладки его письма. О том, что такая защита ничтожна, нам постоянно напоминает забвение морали, потеря смысла жизни, терроризм или пытки, столь часто встречающиеся в нашей современности. Сам писатель выбрал путь религиозной ортодоксии. Этот «обскурантизм», столь яростно разоблачаемый Фрейдом, в конечном счете оказывается вовсе не таким пагубным для культуры,

как террористический нигилизм. Вместе с идеологией и по ту сторону от нее остается письмо – вечная болезненная битва за то, чтобы создать произведение, наполненное безымянными формами страсти к разрушению и хаосу.

Являются ли религия или же мания как дочь паранойи единственными противовесами отчаяния? Художественное творение включает их в себя и растрачивает их. Таким образом, произведения искусства приводят нас к выстраиванию менее разрушительных, более мирных отношений с самим собой и с другими.

Смерть без воскресения. Апокалиптическое время

Столкнувшись с «Мертвым Христом» Гольбейна, Мышкин вместе с Ипполитом в «Идиоте» (1869) начинает сомневаться в Воскресении. Кажется, что столь естественная и столь неумолимая смерть этого трупа не оставляет никакого места для искупления: «Вспухшее лицо его покрыто кровавыми ранами, и вид его ужасен, – пишет Анна Григорьевна Достоевская. – Впечатление от этой картины отразилось в романе „Идиот“. Я же не в силах была смотреть на картину: слишком уж тяжелое было впечатление, особенно при моем болезненном состоянии, и я ушла в другие залы. Когда минут через пятнадцать–двадцать я вернулась, то нашла, что Федор Михайлович продолжает стоять перед картиной как прикованный. В его взволнованном лице было то как бы испуганное выражение, которое мне не раз случалось замечать в первые минуты приступа эпилепсии. Я потихоньку взяла мужа под руку, увела в другую залу и усадила на скамью, с минуты на минуту ожидая наступления припадка. К счастию, этого не случилось: Федор Михайлович понемногу успокоился и, уходя из музея, настоял на том, чтобы еще раз зайти посмотреть столь поразившую его картину»[1].

---

1 *Достоевская А. Г.* Воспоминания. М.: Правда, 1987. С. 186. Данный фрагмент относится к их поездке в Швейцарию в 1867 году. О впечатлении, произведенном картиной на Достоевского,

В этой картине царит уничтоженное время, неотвратимость смерти, стирающая всякое обещание будущего, непрерывности или воскресения. Апокалиптическое время хорошо известно Достоевскому – стоя перед телом своей умершей жены Марии Дмитриевны, он упоминает о нем («Времени больше не будет»), отсылая к строкам из «Откровения Иоанна Богослова» (10: 6). В тех же самых терминах князь Мышкин говорит о нем Рогожину («В этот момент мне как-то становится понятно необычайное слово о том, что времени больше не будет»[1]), имея в виду, однако, как и Кириллов, счастливую и будто бы осуществленную Магометом возможность темпоральной задержки. По Достоевскому, задержать время – значит приостановить веру в Христа: «Итак, всё зависит от того: принимается ли Христос за окончательный идеал на земле, то есть от веры христианской. Коли веришь во Христа, то веришь, что жить будешь вовеки»[2]. Но о каком прощении, каком спасении может идти речь перед безвозвратным небытием

А. Г. Достоевская сделала запись в своем «Дневнике 1867 года» (*Достоевская А. Г.* Дневник 1867 года. М.: Наука, 1993. С. 234, 23/11 августа), а в «Примечаниях к роману „Идиот“» она пишет: «В тамошнем городском музее Федор Михайлович увидел картину Ганса Гольбейна. Она страшно поразила его, и он тогда сказал мне, что „от такой картины вера может пропасть“» (*Гроссман Л. П.* Семинарий по Достоевскому. М.–Пг.: Госиздат, 1922. С. 59, цит. по: *Достоевская А. Г.* Воспоминания. М.: Правда, 1987. С. 458). Как предполагает Л. П. Гроссман, о существовании картины Достоевский знал с детства по «Письмам русского путешественника» Карамзина, который считает, что в этом «Христе» Гольбейна нет «ничего божественного». Этот же критик предполагает, что Достоевский, вполне вероятно, читал «Чертово болото» Жорж Санд, в котором подчеркивается роль страдания в произведениях Гольбейна (См.: *Гроссман Л. П.* Достоевский. М.: Молодая Гвардия, 1962; Семинарий по Достоевскому. М.–Пг.: Госиздат, 1922.).

1 Т. 6. С. 228.

2 Т. 15. С. 716. Первоначально опубликовано в: Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради, 1860–1881 гг. М.: Наука, 1971 (Литературное наследство. Т. 83). С. 174. Цит. в: *Catteau J.* Op. cit. P. 174.

этой безжизненной плоти, этого абсолютного одиночества на картине Гольбейна? Писатель приходит в такое же смятение, как и перед трупом своей первой жены в 1864 году.

Что такое такт?

Каков смысл меланхолии? Одно лишь бездонное страдание, которому не удается означивать себя и которое, потеряв смысл, теряет и жизнь. Этот смысл – бессмысленный аффект, который аналитик будет искать с максимальной эмпатией, преодолевая двигательную и вербальную заторможенность депрессивных больных, – искать в тоне их голоса или же вычленяя их безжизненные, сведенные к банальности, выцветшие слова, из которых исчезло всякое обращение к другому, – пытаясь воссоединиться с другим через слоги, через фрагменты слов и их перестановку[1]. Такое психоаналитическое выслушивание предполагает *такт*.

Что такое такт? Понимание истины и прощение. *Прощать* – значит давать больше, ставить на то, что есть, чтобы запустить все с начала, чтобы позволить депрессивному человеку (чужаку, замкнутому на своей собственной травме) начать все заново и дать ему возможность новой встречи. Лучше всего серьезность этого прощения проявляется в той концепции, которую разрабатывал Достоевский, исследуя смысл меланхолии, – прощением оказывается эстетическая деятельность, находящаяся между страданием и отыгрыванием. Здесь о себе дает знать православие Достоевского, которое пронизывает все его творчество. И здесь же – а не в месте воображаемого сообщничества с преступным миром – берет начало то болезненное впечатление, которое его тексты вызывают у современного читателя, захваченного нигилизмом.

В самом деле, все современные проклятия в адрес христианства – включая и те, что были высказаны Ницше, – являются проклятиями прощения. Однако такое «прощение», понимаемое как потворство падению, расслабленности и отказу

1 См. выше гл. II.

от усилия, – это, быть может, лишь то, как представляют себе некое декадентское христианство. Напротив, *серьезность* прощения – того прощения, что задействовано в теологической традиции и что реабилитируется эстетическим опытом, который отождествляется с низостью, чтобы пройти через нее, назвать ее и развернуть, – внутренне присуща экономии психического возрождения. Поэтому-то она всегда проявляется под благожелательным напором психоаналитической практики. С этой позиции, «извращение христианства», заклейменное Ницше на примере Паскаля[1] и получающее столь значительное развитие в амбивалентности эстетического прощения у Достоевского, является мощным оружием против паранойи, враждебной прощению. Хорошим примером тут оказывается траектория Раскольникова, идущая через его меланхолию, его террористическое отрицание и наконец достигающая признания, в котором кроется возрождение.

Смерть: неспособность к прощению

Идея прощения проходит через все произведения Достоевского.

В «Униженных и оскорбленных» (1861) мы на самых первых страницах сталкиваемся с неким ходячим трупом. Это тело, напоминающее мертвеца, но на самом деле стоящее на пороге смерти, преследует воображаемое Достоевского. Когда в 1867 году в Базеле он увидит картину Гольбейна, его впечатление от нее, несомненно, будет таким, словно бы он встретил старого знакомца, близкого ему призрака: «Поражала меня тоже его необыкновенная худоба: тела на нем почти не было, и как будто на кости его была наклеена только одна кожа. Большие, но тусклые глаза его, вставленные в какие-то синие круги, всегда глядели прямо перед собою,

---

1 «...извращение Паскаля, который верил, что причиной извращения его разума был первородный грех, между тем как ею было лишь христианство» [цит. с изм. пер. В. А. Флёровой: *Ницше Ф.* Антихрист. Проклятие христианству // Собр. соч. В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 635].

никогда в сторону и никогда ничего не видя, – я в этом уверен <…> Об чем он думает? – продолжал я про себя, – что у него в голове? Да и думает ли еще он о чем-нибудь? Лицо его до того умерло, что уж решительно ничего не выражает»[1].

Это описание не картины Гольбейна, а загадочного героя, который появляется в «Униженных и оскорбленных». Речь идет о старике по имени Смит, деде маленькой эпилептички Нелли, отце «романтической и безумной» дочери, которой он никогда не простит ее связь с князем П. А. Валковским – связь, которая уничтожит и состояние Смита, и молодую женщину, и саму Нелли, незаконнорожденную дочь Валковского.

Смит отличается непреклонным и смертоносным достоинством, свойственным тому, кто не прощает. В романе он открывает серию глубоко униженных и оскорбленных персонажей, которые не могут простить и которые в смертный час проклинают своего тирана с той страстной силой, которая позволяет догадаться, что даже на пороге смерти их желание направлено на преследователя. Таково положение дочери Смита и самой Нелли.

Этой серии противопоставляется другая – серия повествователя-писателя, за которым скрывается Достоевский, и семьи Ихменева, члены которой в обстоятельствах, напоминающих историю семьи Смита, будучи униженными и оскорбленными, в конечном счете все-таки прощают, – но не циника, а молодую жертву (мы еще вернемся к этому различию, когда займемся сроком давности преступления, который не отменяет его, а позволяет прощенному «возобновить свой путь»).

Подчеркнем пока невозможность прощения – Смит не прощает ни своей дочери, ни Валковскому, Нелли прощает своей матери, но не Валковскому, мать не прощает ни Валковскому, ни своему ожесточившемуся отцу. Словно бы этой пляской смерти управляет унижение без прощения, которое приводит к тому, что такой «эгоизм страдания»

---

1 Т. 4. С. 6–7.

осуждает на смерть всех персонажей повествования. Кажется, здесь высвобождается некое скрытое послание: осужденный на смерть – это тот, кто не прощает. Тело, впавшее в старость, в болезнь или одиночество, все приметы неминуемой смерти, болезнь и сама грусть оказываются в таком случае признаками неспособности к прощению. Затем читатель может вывести, что сам «Мертвый Христос» должен быть Христом, который словно бы чужд прощению. Чтобы быть «по-настоящему мертвым», такой Христос не был прощен и сам не простит. Напротив, Воскресение представляется в качестве высшего проявления прощения – возвращая своего сына к жизни, Отец примиряется с Ним, а сам Христос, воскресая, показывает верующим в него то, что Он их не покинул: «Я иду к вам, услышьте то, что я вас прощаю», – словно бы говорит Он.

Прощение – невероятное, недостоверное, чудесное и притом фундаментальное как для христианской веры, так и для эстетики и морали Достоевского, – становится чуть ли не помешательством в «Идиоте» и *deus ex machina*[1] в «Преступлении и наказании».

В самом деле, если вынести за скобки его припадки, князь Мышкин – «идиот» только потому, что он лишен злопамятства. Когда его высмеивают, оскорбляют, поносят, даже когда Рогожин грозит ему смертью, князь все равно прощает. Милосердие находит в нем свое буквальное психологическое воплощение – поскольку он слишком много страдал, он берет на себя несчастия других. Словно бы потому, что он понимает страдание, скрывающееся за агрессией, он идет дальше, устраняется и даже утешает. Сцены необъяснимого насилия, жертвой которого он оказывается и которые выписаны Достоевским во всей их трагической и гротескной мощи, несомненно, заставляют его страдать: здесь можно вспомнить о его снисходительности к сексуальной жизни молодой швейцарской крестьянки, ставшей позором деревни, – Мышкин будет учить детей любить ее; или же об инфантильных и нервных

1 Бог из машины (*лат.*). – *Прим. пер.*

насмешках влюбленной Аглаи, которая, однако, не может обмануть его своим мнимо безразличным видом; или же об истерических нападках Настасьи Филипповны, встретившей этого падшего князя, который, как ей известно, – единственный, кто ее понял. Вспомним и об ударе ножом, который наносит ему Рогожин в темном коридоре той гостиницы, в которой, как потом увидит Пруст, проявился гений Достоевского как изобретателя новых пространств. Князь поражен всеми этими актами насилия, зло причиняет ему страдания, ужас в нем вовсе не забывается и не нейтрализуется, однако он берет себя в руки, а в его доброжелательном беспокойстве обнаруживается, как скажет Аглая, «главный ум»: «потому что хоть вы и в самом деле больны умом (вы, конечно, на это не рассердитесь, я с высшей точки говорю), то зато главный ум у вас лучше, чем у них у всех, такой даже, какой им и не снился, потому что есть два ума: главный и не главный. Так? Ведь так?»[1] Этот «главный ум» заставляет его успокоить агрессора и, следовательно, гармонизировать группу, в которой он оказывается, – но уже не в качестве малозначительного элемента, «чужого» или «выкидыша»[2], а в качестве духовного наставника – скромного и необходимого.

Объект прощения

Что является объектом прощения? Конечно, оскорбления, то есть любая моральная или физическая травма и, в конечном счете, сама смерть. Сексуальные прегрешения являются главной темой «Униженных и оскорбленных», они связаны со многими героинями Достоевского (Настасья Филипповна, Грушенька, Наташа…), а также отмечаются в мужских перверсиях (например, изнасилование несовершеннолетних Ставрогиным), представляя, таким образом, один из главных мотивов прощения. Однако абсолютным злом все равно остается смерть, поэтому, каково бы ни было наслаждение

1 Т. 6. С. 430.

2 Т. 6 . С. 426.

страданием и каковы бы ни были причины, приводящие героя Достоевского к границе самоубийства или убийства, Достоевский всегда безоговорочно осуждает смерть, то есть смерть, которую способно причинить человеческое существо. Кажется, что он не различает безумное убийство и убийство как нравственное наказание, затребованное человеческой справедливостью. Если бы он должен был провести различие между ними, он склонился бы к пытке и боли, которые, с точки зрения художника, посредством эротизации как будто «окультуривают» и гуманизируют убийство и насилие[1]. Зато он не прощает холодную, необратимую смерть, смерть в «чистом виде», осуществляемую гильотиной – она оказывается самой «ужасной мукой»: «Кто сказал, что человеческая природа в состоянии вынести это без сумасшествия?»[2] В самом деле, для осужденного на гильотину прощение невозможно. Лицо «приговоренного за минуту до удара гильйотины, когда еще он на эшафоте стоит, пред тем как ложиться на эту доску»[3] напоминает князю Мышкину базельскую картину: «Об этой муке и об этом ужасе и Христос говорил»[4].

Сам Достоевский, осужденный на смерть, был помилован. Приобретает ли, с точки зрения Достоевского, прощение свое значение от красоты и справедливости, от этой трагедии, получившей развязку в самой последний момент?

---

1 Эта эротизация страдания, выступающая параллелью к отвержению смертной казни, напоминает аналогичные взгляды маркиза де Сада. Эти два писателя были сближены – не без некоторого злого умысла – уже современниками Достоевского. Так, в письме от 24 февраля 1882 года, направленного Салтыкову-Щедрину, Тургенев пишет, что Достоевский «тоже в одном из своих романов тщательно расписывает удовольствие одного любителя» и возмущается тому, что «по этом нашем де Саде все российские архиереи свершали панихиды и даже предики читали о вселюбви этого всечеловека! Поистине в странное живем мы время!» (*Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. В 28 т. Л., 1968. Т. 13. Кн. 2. С. 49).

2 Т. 4. С. 24.

3 Т. 4. С. 66.

4 Т. 4. С. 24.

Возможно ли, чтобы прощение, пришедшее после смерти, уже представленной, уже, если можно так выразиться, прожитой и по необходимости спровоцировавшей развитие взрывной чувствительности Достоевского, на самом деле сумело *снять* эту смерть – то есть изгладить ее и примирить осужденного с осуждающей властью? Несомненно, для того, чтобы возвращенная жизнь возобновилась и чтобы установился контакт с другими спасенными, требуется сильнейший порыв к примирению с властью[1], которой ты боишься быть покинутым. Порыв, под которым, однако же, зачастую таится неуспокоенная меланхолическая тревога субъекта, однажды уже умершего, хотя и воскрешенного чудесным образом… Поэтому в воображаемом писателя выстраивается система чередования неотвратимости страдания и вспышки прощения, так что два этих момента в своем вечном возвращении размечают все его произведения.

Драматическое воображаемое Достоевского и его разрываемые на части герои указывают скорее именно на сложность и даже невозможность этой любви-прощения. Видимо, наиболее концентрированное выражение этого смятения, вызванного необходимостью и невозможностью любви-прощения, мы находим в заметках писателя после смерти его первой жены Марии Дмитриевны: «Возлюбить человека, как самого себя, по заповеди Христовой, невозможно. Закон личности на земле связывает. Я препятствует»[2].

1 По этому поводу можно вспомнить о сыновней связи, установленной Достоевским с обер-прокурором Константином Победоносцевым, деспотической фигурой, воплощавшей в себе царистский обскурантизм. См.: *Stoyanov Tsvetan*. Le Génie et son tuteur. Sofia, 1978.

2 Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради, 1860–1881 гг. М.: Наука, 1971. (Литературное наследство. Т. 83). С. 173–174 (16 апреля 1864 г.). Далее Достоевский так развивает свою мысль: «Один Христос мог, но Христос был вековечный от века идеал, к которому стремится и по закону природы должен стремиться человек. Между тем после появления Христа как идеала человека во плоти стало ясно как день, что высочайшее, последнее развитие личности именно и должно дойти до того <…> чтоб человек нашел, сознал и всей силой своей природы убедился,

Искусственность прощения и воскресения, ставших, однако, для писателя императивом, взрывается в «Преступлении и наказании» (1866).

От грусти к преступлению

Раскольников описывает сам себя как грустного человека: «Слушай, Разумихин <…> я там все мои деньги отдал <…> мне так грустно, так грустно! точно женщине… право!»[1], а его собственная мать считает его меланхоликом: «Знаешь, Дуня, смотрела я на вас обоих, совершенный ты его портрет и не столько лицом, сколько душою: оба вы [Раскольников

что высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего я,– это как бы уничтожить это я, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно. И это величайшее счастие. Таким образом, закон я сливается с законом гуманизма, и в слитии, оба, и я и все <…> взаимно уничтоженные друг для друга, в то же самое время достигают и высшей цели своего индивидуального развития каждый особо. Это-то и есть рай Христов. <…> Но достигать такой великой цели, по моему рассуждению, совершенно бессмысленно, если при достижении цели всё угасает и исчезает, то есть если не будет жизни у человека и по достижении цели. Следственно, есть будущая, райская жизнь. Какая она, где она, на какой планете, в каком центре, в окончательном ли центре, то есть в лоне всеобщего Синтеза, то есть Бога? – мы не знаем. Мы знаем только одну черту будущей природы будущего существа, которое вряд ли будет и называться человеком (след[овательно], и понятия мы не имеем, какими будем мы существами)». Достоевский продолжает, предполагая, что этот утопический синтез, в котором сотрутся пределы Я в лоне любовного слияния с другими, будет реализован благодаря приостановке сексуальности, порождающей напряжение и конфликты: «а там – бытие, полное синтетически, вечно наслаждающееся и наполненное, для которого, стало быть, „времени больше не будет“». Невозможность пожертвовать своим Я в любви к другому существу («Я и Маша») вызывает чувство страдания и состояние греха: «Итак, человек беспрерывно должен чувствовать страдание, которое уравновешивается и райским наслаждением исполнения закона, то есть жертвой» (там же).

1 Т. 5. С. 183.

и его сестра Дуня] меланхолики, оба угрюмые и вспыльчивые, оба высокомерные и оба великодушные...»[1]

Как эта грусть превращается в преступление? Достоевский досконально исследует главный момент депрессивной динамики – колебание между Я и другим, проекция на Я ненависти к другому и, наоборот, обращение на другого обесценивания Я. Что идет первым – ненависть или обесценивание? Сформулированная Достоевским апология страдания позволяет предположить, как мы уже видели, что Достоевский отдает привилегию самоуничижению, обесцениванию самого себя, даже некоему мазохизму, развивающемуся под суровым взором рано сформировавшегося тиранического Сверх-Я. С этой точки зрения, преступление является защитной реакцией на депрессию – убийство другого защищает от самоубийства. «Теория» и преступный акт Раскольникова полностью подтверждают эту логику. Мрачный студент, который опускается до жизни бродяги, как мы помним, предлагает «деление людей на обыкновенных и необыкновенных» – первые служат для продолжения рода, тогда как вторые обладают «даром или талантом сказать в среде своей новое слово». «Второй разряд, все преступают закон, разрушители, или склонны к тому, судя по способностям»[2]. Принадлежит ли он сам к этой второй категории? Это и есть тот фатальный вопрос, на который студент-меланхолик попытается ответить, *осмеливаясь или не осмеливаясь* перейти к акту.

Акт убийства извлекает депрессивного человека из пассивности и подавленности, сталкивая его с единственным желаемым объектом, которым для него является запрет, воплощенный законом и господином, – необходимо «Наполеоном сделаться»[3]. Коррелятом этого тиранического и желаемого закона, которому следует бросить вызов, является лишь совершенно незначимая вещь, вошь. Что это за вошь?

1 Т. 5. С. 227.

2 Т. 5. С. 246.

3 Т. 5. С. 393.

Действительно ли это жертва убийства или же это сам студент-меланхолик, на время экзальтации ставший убийцей, хотя в глубине души он знает, что ничтожен и отвратителен? Это смешение сохраняется, и в нем Достоевский гениально демонстрирует идентификацию депрессивного человека с ненавидимым объектом: «Старуха была только болезнь… я переступить поскорее хотел… я не человека убил, я принцип убил!»[1] «Тут одно только, одно: стоит только посметь! <…> взять просто-запросто все за хвост и стряхнуть к черту! Я… я захотел осмелиться и убил <…> Или что если задаю вопрос: вошь ли человек? – то, стало быть, уж не вошь человек для меня, а вошь для того, кому этого и в голову не заходит и кто прямо без вопросов идет <…> я захотел, Соня, убить без казуистики, убить для себя, для себя одного! <…> мне надо было узнать тогда, и поскорей узнать, вошь ли я, как все, или человек? Смогу ли я переступить или не смогу!»[2] И наконец: «Я себя убил, а не старушонку!»[3] «Потому, потому я окончательно вошь <…> потому что сам-то я, может быть, еще сквернее и гаже, чем убитая вошь»[4]. Его подруга Соня также констатирует: «Что вы, что вы это над собой сделали!»[5]

Мать и сестра: мать или сестра

Располагаясь между двумя обращающимися друг в друга полюсами умаления и ненависти, полюсами себя и другого, переход к акту, отыгрывание утверждает не субъекта, а параноидальную позицию, которая отвергает не только страдание, но и закон. Достоевский рассматривает два средства против этого катастрофического движения – принятие страдания и прощение. Эти средства используются параллельно – и, быть

1 Т. 5. С. 259.
2 Т. 5. С. 396–397.
3 Т. 5. С. 398.
4 Т. 5. С. 260.
5 Т. 5. С. 390.

может, благодаря тому скрытому, затемненному откровению, с трудом вычленяемому в хитросплетениях повествования Достоевского, которое, однако же, с сомнамбулической точностью распознается как художником… так и читателем.

Следы этой «болезни», незначимой вещи или «вши» сходятся к матери и сестре мрачного студента. Эти женщины – любимые и ненавидимые, притягательные и отталкивающие – сталкиваются с убийцей в ключевые моменты его действия и размышления и словно громоотводы оттягивают на себя его двусмысленную страсть, если только сами они не становятся ее источником. Например: «Обе бросились к нему. Но он стоял как мертвый; невыносимое внезапное сознание ударило в него как громом. Да и руки его не поднимались обнять их: не могли. Мать и сестра сжимали его в объятиях, целовали его, смеялись, плакали… Он ступил шаг, покачнулся и рухнулся на пол в обмороке»[1]. «Мать, сестра, как любил я их! Отчего теперь я их ненавижу? Да, я их ненавижу, физически ненавижу, подле себя не могу выносить… <…> Гм! она [мать] должна быть такая же, как и я <…> О, как я ненавижу теперь старушонку! Кажется, бы другой раз убил, если б очнулась!»[2] В этих фразах, высказываемых Раскольниковым в бреду, он демонстрирует смешение униженного самого себя, своей матери, убитой старухи… Откуда берется такое смешение?

Эпизод Свидригайлова и Дуни несколько проясняет эту тайну – развратник, распознавший в Раскольникове убийцу старой женщины, желает его сестру Дуню. Тоскливый Раскольников снова готов убить, но на этот раз чтобы защитить сестру. Убить, преступить закон, чтобы защитить свой неразделяемый секрет, свою невозможную инцестуозную любовь? Он почти признает это: «О, если б я был один и никто не любил меня, и сам бы я никого никогда не любил! Не было бы всего этого!»[3]

1 Т. 5. С. 184.

2 Т. 5. С. 260–261.

3 Т. 5. С. 493.

Третий путь

Прощение представляется единственным выходом, третьим путем между подавленностью и убийством. Оно приходит в гуще эротических просветлений и представляется не в качестве движения идеализации, вытесняющего сексуальную страсть, а как путь через нее. Ангела этого постапокалиптического рая зовут Соней, которая стала, конечно, проституткой из сострадания и стремления помочь своей нищей семье, но все-таки стала ею. Когда в порыве смирения и самоотречения она отправляется за Раскольниковым на каторгу, каторжники обращаются к ней: «Матушка <...> мать ты наша, нежная, болезная»[1]. Примирение с любящей матерью, неверной и даже проституткой, осуществляющееся по ту сторону и невзирая на ее «грехи», представляется, таким образом, условием примирения с самим собой. «Сам» субъект может принять самого себя, поскольку теперь он вынесен за пределы тиранической юрисдикции господина. Прощенная и прощающая мать становится идеальной сестрой и замещает Наполеона. Униженный и воинственный герой может тогда успокоиться. В конце мы видим следующую буколическую сцену: ясный и теплый день, земля, согретая солнцем, время остановилось. «Точно не прошли еще века Авраама и стад его»[2]. И хотя впереди еще семь лет каторги, страдание теперь связано со счастьем: «Но он воскрес, и он знал это, чувствовал вполне всем обновившимся существом своим, а она [Соня] – она ведь и жила только одною его жизнью!»[3]

Эта развязка кажется неправдоподобной только в том случае, если мы игнорируем фундаментальное значение идеализации в сублимационном действии самого письма. Разве через Раскольникова и других промежуточных бесов писатель не осуществляет свою собственную непредсказуемую драматургию? Воображаемое является тем странным местом, в котором субъект рискует своей идентичностью, теряет себя

1 Т. 5. С. 515.

2 Т. 5. С. 518.

3 Т. 5. С. 518–519.

на пороге зла, преступления или асимволии, чтобы пройти через них и свидетельствовать о них… из другого места. Это раздвоенное пространство требует лишь того, чтобы оно было прочно привязано к идеалу, который позволяет разрушительному насилию *высказываться,* а не *совершаться*. Это и есть сублимация, и она нуждается в прощении даром [par-don].

Атемпоральность прощения

Прощение аисторично. Оно разрывает связь следствий и причин, наказаний и преступлений, оно приостанавливает время поступков. В этой интемпоральности открывается странное пространство, которое не пространство дикого бессознательного (желающего и убийственного), а как раз его противоположность – его сублимация в познании причины, гармония любви, которая не отворачивается от связанного с ней насилия, а принимает его, хотя и из свой позиции. Столкнувшись с этой приостановкой времени и действий в атемпоральности прощения, мы можем понять тех, кто считает, что только Бог способен прощать[1]. Но в христианстве приостановка преступлений и наказаний *исходно* является делом людей[2].

Обратим внимание на эту атемпоральность прощения. Она не является «Золотым веком» античных мифологий. Когда Достоевский изучает этот «Золотой век», свои мечтания он озвучивает через Ставрогина («Бесы»), Версилова («Подросток») и в «Сне смешного человека» («Дневник писателя», 1877). При этом он опирается на «Акида и Галатею»[3] Клода Лоррена.

---

1 Как отмечает Ханна Арендт: «Римский принцип, требующий щадить побежденных (*parcere subjectis*), совершенно неизвестен грекам» (*Arendt Hanna*. Condition de l'homme moderne. P.: Calmann-Lévy, 1961. P. 269).

2 См., например: «Ибо если вы будете прощать людям согрешения их, то простит и вам Отец ваш Небесный; а если не будете прощать людям согрешения их, то и Отец ваш не простит вам согрешений ваших» (Матфей, 6: 14–15).

3 Достоевский использует латинизированное написание имени героя древнегреческой мифологии Акида: Асис (Ацис, Acis). – *Прим. пер.*

Служащее явным контрапунктом «Мертвому Христу» Гольбейна, это изображение идиллии юного пастуха Асиса и нимфы Галатеи, за которыми наблюдает разгневанный, но на время усмиренный циклоп Полифем, по преданию влюбившийся в Галатею, демонстрирует «Золотой век» инцеста, доэдипальный нарциссический рай. Золотой век находится вне времени, поскольку он отделен от желания умертвить отца и погружен в фантазм всемогущества сына, нежащегося в лоне «нарциссической Аркадии»[1]. Вот как Ставрогин выражает это переживание: «В Дрездене, в галерее, существует картина Клод Лоррена, по каталогу, кажется „Асис и Галатея“, я же называл ее всегда «Золотым веком», сам не знаю почему <…> Эта-то картина мне и приснилась, но не как картина, а как будто какая-то быль. Это – уголок греческого архипелага; голубые ласковые волны, острова и скалы, цветущее прибрежье, волшебная панорама вдали, заходящее зовущее солнце – словами не передашь. Тут запомнило свою колыбель европейское человечество, здесь первые сцены из мифологии, его земной рай… Тут жили прекрасные люди! Они вставали и засыпали счастливые и невинные; рощи наполнялись их веселыми песнями, великий избыток непочатых сил уходил в любовь и в простодушную радость. Солнце обливало лучами эти острова и море, радуясь на своих прекрасных детей. Чудный сон, высокое заблуждение! Мечта, самая невероятная из всех, какие были, которой всё человечество, всю свою жизнь отдавало все свои силы, для которой всем жертвовало, для которой умирали на крестах и убивались пророки, без которой народы не хотят жить и не могут даже и умереть <…> но скалы, и море, и косые лучи заходящего солнца – все это я как будто еще видел, когда проснулся и раскрыл глаза, в первый раз в жизни буквально омоченные слезами <…> и вдруг мне явственно представился крошечный красненький паучок. Мне сразу припомнился он на листке герани, когда

1 По выражению А. Безансона: *Besançon A.* Le Tsarevitch immolé. P., 1967. P. 214.

так же лились косые лучи заходящего солнца. Что-то как будто вонзилось в меня <…> (Вот всё как это тогда случилось!)»[1].

Мечта о золотом веке на самом деле является отрицанием виновности. Действительно, сразу же после картины Клода Лоррена Ставрогин видит во сне тварь, изображающую угрызения совести, – паучка, который удерживает его в паутине несчастного сознания, поскольку он понимает, что подчинен тирании репрессивного мстительного закона, на который ответил преступлением. Паучок виновности вводит образ маленькой Матрёши, изнасилованной Ставрогиным, а потом совершившей самоубийство. Ставрогина словно бы разрывает между «Асисом и Галатеей» и паучком, бегством в регрессию и преступлением, которое в конечном счете обременяет виной. У него нет доступа к опосредующей любви, он чужд универсуму прощения.

Конечно, под маской Ставрогина, Версилова и «Смешного человека» скрывается сам Достоевский, мечтающий о «Золотом веке». Но ему уже не нужна маска, когда он описывает сцену прощения между Раскольниковым и Соней, – как художник и христианин, именно он, повествователь, принимает искусственность той странной фигуры, которой оказывается эпилог-прощение «Преступления и наказания». Сцена Раскольникова и Сони, напоминая «Асиса и Галатею» своей буколической радостью и райским светом, который заливает ее, не отсылает ни к произведению Клода Лоррена, ни к «Золотому веку». В самом деле, это странный «Золотой век», который помещен в самый центр ада, на каторгу, по соседству с бараком каторжников. Прощение Сони напоминает о нарциссической регрессии инцестуозного любовника, но не смешивается с ней, – Раскольников преодолевает цезуру счастья любви, погружаясь в чтение истории Лазаря из Евангелия, которое ему дает Соня.

Время прощения – не время преследования и не время мифологической пещеры: «Есть у меня на горе с нависающим

1 Т. 7. С. 653–654.

сводом пещеры, / Даже и в лета разгар у меня не почувствуешь солнца / И не почувствуешь стуж»[1]. Это время приостановки преступления, время его отмены по истечению *срока давности*. Того срока давности, которому известно о преступлении, которым оно не забыто и которое позволяет, не ослепляясь его ужасом, делать ставку на возобновление, на перерождение личности[2]: «Раскольников вышел из сарая на самый берег, сел на складенные у сарая бревна и стал глядеть на широкую и пустынную реку. С высокого берега открывалась широкая окрестность. С дальнего другого берега чуть слышно доносилась песня. Там, в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевые юрты. Там была свобода и жили другие люди, совсем не похожие на здешних, там как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его. Раскольников сидел, смотрел неподвижно, не отрываясь; мысль его переходила в грезы, в созерцание; он ни о чем не думал, но какая-то тоска волновала его и мучила.

Вдруг подле него очутилась Соня. Она подошла едва слышно и села с ним рядом <…> Она приветливо и радостно улыбнулась ему, но, по обыкновению, робко протянула ему свою руку <…> Как это случилось, он и сам не знал, но вдруг что-то как бы подхватило его и как бы бросило к ее ногам. Он плакал и обнимал ее колени. В первое мгновение она ужасно испугалась, и всё лицо ее помертвело. Она вскочила с места и, задрожав, смотрела на него. Но тотчас же, в тот же миг она всё поняла. В глазах ее засветилось бесконечное счастье; она поняла, и для нее уже не было сомнения, что он любит, бесконечно любит ее и что настала же наконец эта минута…»[3]

---

1 *Овидий*. Метаморфозы XIII 810, стихотворный перевод с латинского С. В. Шервинского.

2 Ханна Арендт напоминает о значении греческого слова «прощение» у св. Луки: *aphienai, metanoein* – «это отправлять, освобождать, изменять мнение, возвращаться, менять свой путь» (Op. cit. P. 170).

3 Т. 5. С. 517–518. О диалоге и любви у Достоевском см.: *Rolland Jacques*. Dostoïevski. La Question de l'Autre / Éd. Verdier. 1983.

Это прощение по Достоевскому означает, кажется, следующее.

Своей любовью я исключаю вас из времени истории, я принимаю вас за своего ребенка, а это означает, что я признаю бессознательные мотивы вашего преступления и позволяю вам преобразоваться. Чтобы бессознательное вписалось в новую историю, которая не стала бы вечным возвращением влечения к смерти в цикле преступления/наказания, ему необходимо сместиться за счет любви прощения, перейти к любви прощения. Ресурсы нарциссизма и идеализации отпечатываются в бессознательном и оформляют его. Поскольку бессознательное структурировано не как язык, а как все меты Другого, включая – главное – самые архаические из них, то есть «семиотические», сделанные из довербальной ауточувствительности, к которой меня возвращает опыт нарциссизма или любви. Прощение *перерождает бессознательное,* поскольку оно вписывает право на нарциссическую регрессию в Историю и Слово.

Последние при этом тоже видоизменяются. Они не являются уже ни линейным бегом вперед, ни вечным возвращением повторения смерти/мести, представляясь на деле спиралью, которая следует траектории влечения к смерти *и* любви-возрождения.

Приостанавливая любовью историческое преследование, прощение открывает возможности перерождения, принадлежащие нарциссическому удовлетворению и идеализации, которые в равной мере внутренне присущи любовной связи. Поэтому оно учитывает одновременно два регистра субъективности – *бессознательный регистр,* который останавливает время желанием и смертью, и *регистр любви,* который приостанавливает древнее бессознательное и древнюю историю, инициируя перестройку личности через новое отношение с другим. *Мое бессознательное может быть заново вписано благодаря тому дару, который даруется мне кем-то другим и состоит в том, что этот другой не судит мои поступки.*

Прощение не смывает эти поступки. Оно открывает таящееся под ними бессознательное и выводит его на встречу с другим возлюбленным – другим, который не судит, но понимает мою правду в свободном проявлении любви и именно по этой причине позволяет возродиться. Прощение – это световая фаза темной бессознательной атемпоральности – фаза, когда эта атемпоральность меняет закон и принимает узы любви в качестве принципа перерождения и другого, и себя.

Эстетическое прощение

Серьезность этого прощения постигается благодаря неприемлемому ужасу и в самом этом ужасе. Эта серьезность улавливается в психоаналитическом выслушивании, которое не судит и не подсчитывает, а пытается распутать и восстановить. Его спиральная темпоральность реализуется во времени письма. Именно потому, что я *отделен* от своего бессознательного новым переносом на нового другого или на новый Идеал, я получаю возможность *выписать* драматургию моего насилия и моего отчаяния, которые, однако, все равно невозможно забыть. Время этого отделения и этого нового начала, поддерживающее сам акт письма, не обязательно проявляется в темах повествования, в которых может открываться только ад бессознательного. Но оно может обнаруживаться и в виде эпилога, как, например, в «Преступлении и наказании», где линия романа подвешивается, но затем, однако, продолжается в новом романе. Не забытое, но означенное благодаря прощению преступление, записанный ужас – вот условие красоты. Нет красоты вне прощения, которое помнит о низости и отсеивает ее при помощи дестабилизированных, музыкальных, заново пропитанных чувственностью знаков любовной речи. *Прощение эстетично*, так что дискурсы (религии, философии, идеологии), которые привязаны к динамике прощения, задают условие раскрытия эстетического в их окрестности.

Это прощение исходно предполагает определенное желание, постулат или схему – *смысл существует*. Это не обя-

зательно означает отказ от бессмыслицы или маниакальную экзальтацию как ответ на отчаяние (даже если в некоторых случаях господствовать может именно этот ход). Этот жест утверждения и вписывания смысла, которым является прощение, несет в себе – как будто в виде собственной подкладки – раздробление смысла, меланхолию и отвращение. Включая их в себя, он их смещает, поглощая, преобразует их и связывает с чем-то другим. «Смысл есть» – это в высшей степени трансферентный жест, который заставляет существовать третьего ради другого и посредством другого. *Прощение первым делом проявляется в качестве обустройства формы.* И следствием его оказывается переход к делу, к действию, к *poesis*. Оформление отношений униженных и оскорбленных индивидуумов – гармония группы. Оформление знаков: гармония произведения – без экзегезы, без объяснения, без понимания. Техника и искусство. Первичный аспект подобного действия проясняет, почему оно способно достичь, обходясь без слов и интеллекта, эмоций и травмированных тел. Однако в этой экономии нет ничего примитивного. Логическая возможность снятия (*Aufhebung*), подразумеваемая ею (бессмыслица и смысл, положительный скачок, включающий собственное возможное небытие), проистекает из прочной привязки субъекта к жертвенному идеалу. Тот, кто находится в сфере прощения, – кто его дарует и его принимает, – способен отождествиться с любящим отцом, с воображаемым отцом, с которым, следовательно, возможно примириться ради нового символического закона.

Отказ – это момент, участвующий в этой операции снятия или идентификационного примирения. Он обеспечивает первертным, мазохистским удовольствием в переходе через страдание к тому утверждению новых связей, которым оказывается как прощение, так и произведение. Однако в противоположность отказу от отрицания, который аннулирует означающее и приводит к выхолощенной речи меланхолика[1],

1 См. гл. II.

здесь в игру вступает иной процесс, обеспечивающий воображаемую жизнь.

Речь идет о прощении, необходимом для сублимации, которая приводит субъекта к полной (реальной, воображаемой и символической) идентификации с самой инстанцией идеала[1]. Именно благодаря чудесному применению этой всегда нестойкой и незавершенной идентификации, которая непременно тройственна (как реальная, воображаемая и символическая), страдающее тело прощающего – как и тело художника – претерпевает изменение: некую транссубстанциацию, как скажет Джойс. Она позволяет ему прожить вторую жизнь, жизнь формы и смысла, несколько экзальтированную или искусственную на взгляд тех, кто к ней непричастен, и которая при этом является единственным условием выживания субъекта.

Запад и Восток: Per Filium или Filioque

Наиболее очевидный источник понятия *прощения*, которое будет развиваться христианством на протяжении веков, восходит к евангельским текстам св. Павла[2] и св. Луки[3]. Подобно всем остальным основным принципам христианства, этот также был разработан св. Августином, но именно у св. Иоанна Дамаскина (VII век) мы находим гипостазирование «благожелательности отца» (*eudoxia*), «нежного милосердия» (*eusplankhua*) и «снисхождения» (Сын нисходит до нас) (*synkatabasis*). В обратной перспективе эти понятия можно проинтерпретировать в качестве того, что определило уникальность православного христианства и, следовательно, раскол *Per Filium/Filioque*.

---

1 Об идентификации см. нашу работу: *Kristeva J.* Histoires d'amour. P.: Denoël, 1983. P. 30–51.

2 «...Но будьте друг ко другу добры, *сострадательны* (eusplanknoi), прощайте друг друга, как и Бог во Христе простил вас» (Эфесянам, 4:32) (Курсив мой. – *Ю. К.*).

3 «...По благоутробному *милосердию* Бога нашего, которым посетил нас Восток свыше» (Лука, 1:78) (Курсив мой. – *Ю. К.*).

Представляется, что один из теологов оказал особенно значительное влияние на православие, которое с такой силой просвечивает в произведениях Достоевского и наделяет внутренний опыт, свойственный этим романам, особой эмоциональной интенсивностью, мистическим пафосом, который поразителен для Запада. Речь идет о святом Симеоне Новом Богослове (999–1022)[1]. Рассказ об обращении этого *agrammatos*[2] в христианство напоминает обращение Павла: «И, рыдая, отправился я искать Тебя, Неведомого, позабыв все... И тогда Ты явился, невидимый, неуловимый... И кажется мне, о Господи, что Ты, недвижимый, двинулся, Ты, неизменный, изменился, Ты, не имеющий облика, принял его... Ты сиял безмерным светом и, казалось, предстал мне во всей своей целостности, явившись во всем»[3]. Св. Симеон понимает Троицу как слияние различий, которыми являются три лица, и постоянно выражает это слияние метафорой света[4].

---

1 См.: Преподобный Симеон Новый Богослов. Творения. Москва, 1890 (второе издание – 1892).

2 Невежда, неуч (*лат.*). Симеон Новый Богослов называет так себя, чтобы показать непричастность мирскому образованию (в действительности на момент обращения он был вполне образованным молодым человеком). – *Прим. пер.*

3 Цит. по: *Clément O.* L'Essor du christianisme oriental. P.: P.U.F., 1964. P. 25–26.

4 «Свет Отец, свет Сын, свет Дух Святой; трие сии един Свет, безвременный, нераздельный, неслиянный, вечный, несозданный, неоскудевающий, неизмеримый, невидимый, поколику есть и помышляется сущим вне и превыше всего» (Слово пятьдесят седьмое // Преподобный Симеон Новый Богослов. Творения. М., 1892. Т. 2. С. 48); «Впрочем, не есть ин Бог, обитающий во свете, и ин свет – дом Его, как не есть ин свет Божества, и ин Бог, но один и тот же есть и дом, и обитающий в нем, как один и тот же есть и свет, и Бог» (Слово пятьдесят девятое // Там же. С. 72); «Бог есть свет, и свет беспредельный, и что в Боге, свет есть, единимо будучи по единости естества и нераздельно разделяемо по лицам [ипостасям] <...> Отец есть свет, Сын – свет и Дух Святой – свет; три – един свет, простый [на части неделимый. – *Ред.*], несложный, безвременный, соприсносущный, равночестный, равнославный» (Слово шестьдесят второе // Там же. С. 106.).

Свет и ипостаси, единство и проявления – такова логика византийской Троицы[1]. У Симеона она тут же находит себе антропологический эквивалент: «И как невозможно в человеке быть слову или уму без души, так невозможно полагать Сына со Отцом без Святого Духа <...> Ибо и собственный твой дух, или душа твоя вся есть во всем уме твоем, и весь ум твой – во всем слове твоем, и все слово твое – во всем духе твоем, нераздельно и неслиянно. Сие есть образ Божий и сим обогащены мы свыше»[2]. Направляясь по этому пути, верующий обожествляется, сливаясь с Сыном и Духом: «Благодарю Тебя, что Ты – Сущий над всеми Бог – сделался со мной единым духом неслитно, непреложно, неизменно, и Сам стал для меня всем во всем»[3].

Здесь мы подходим к «оригинальности православия». После многочисленных институциональных и политических столкновений она приведет к расколу XI века, который будет завершен захватом латинянами Константинополя в 1204 году. На собственно теологическом уровне именно Симеон (а не Фотий) формулирует восточное учение *Per Filium,* противопоставляемое *Filioque* римской церкви. Подчеркивая роль Духа, он утверждает тождество жизни в Духе и жизни в Христе, поскольку эта развитая пневматология берет свое начало в Отце. Так или иначе, подобная отцовская инстанция не является всего лишь принципом власти или простой механической причиной – в Отце Дух теряет свою имманентность и отождествляется с Божьим царством, определяемым через зародышевые, флоральные, питательные и эротические метаморфозы, которые коннотируют не только космический энергетизм, который часто считали специфическим

1 «Ибо так как Троица есть едино из начала, и сие едино именуется Троица по ипостасям... Из сих трех ипостасей, или лиц, ни одно не может быть первым пред другим... Все три лица равно безначально сосущи и совечны» (Слово шестидесятое // Там же. С. 80).

2 Слово шестьдесят первое // Там же. С. 94–95.

3 «Préface des hymnes de l'amour divin». Pg. 612. Col. 507–509, цит. в: *Clément O.* Op. cit. P. 29.

для Востока, но и явно сексуальное слияние с вещью на пределе именуемого[1].

Внутри этой динамики церковь сама представляется в качестве *soma pneumatikon*, некоей «тайны», а не института, построенного по образу монархий.

Такое экстатическое отождествление трех ипостасей друг с другом и верующего с Троицей ведет не к концепции *автономии* Сына (или верующего), а к пневматологической принадлежности каждого другим, что выражается формулой *Per Filium* (Дух нисходит от Отца *через* Сына), противопоставляемой *Filioque* (Дух нисходит от Отца *и* от Сына)[2].

В те времена было невозможно найти рационализацию того мистического движения, внутренне присущего Троице и вере, в котором, не теряя свое значение лица, Дух сливается с двумя другими полюсами и в то же время наделяет

---

1 «И не сам от себя я это говорю, но само сокровище сие, то есть Христос, сказал и говорит: „Я есмь воскресение и живот; Я есмь семя горчичное, скрываемое под землею; Я есмь камень драгоценный, который покупают верные… Я есмь закваска“» (Слово восемьдесят девятое // Там же. С. 479). Симеон далее рассказывает, что, будучи однажды «возбуждаем к страстному истечению», он обратился к Богу и принял его свет и в «потоках слез» в своем собственном опыте распознал то, что в Писании описывается как жемчуг (Матфей, 13:45–46), горчичное зерно (Матфей, 13:31–32), закваска (Матфей, 13:33), питие жизни (Иоанн, 4:6–42), огонь (Евреям, 1:7), хлеб (Лука, 22:19), брачный чертог (Псалтирь, 18:5–6), жених и жена (Матфей, 25:6; Иоанн, 3:29; Откровение, 21:9): «И что, много говорить мне о неизглаголанном? <…> Хотя мы стяжали все сие и имеем внутрь себя от Бога, давшего нам то, но нисколько не можем ни умом того измерить, ни словом изъяснить» (Слово девяностое // Там же. С. 489).

2 «Мы говорим: посылается и дается Дух Святой, не в том смысле, якобы Сам Он не хотел того, но в том, что Дух Святой *чрез Сына, одно из лиц* [*ипостась*] *Святой Троицы,* совершает, как собственное свое хотение, то, что благоугодно Отцу, ибо Троица Святая нераздельна по естеству, существу и хотению, но по ипостасям именуется лично – Отец, Сын и Дух Святой, и три сии един есть Бог, имя же Ему – Троица» (Слово шестьдесят второе // Там же. С. 105).

их выходящей за пределы их личного различимого тождества и власти, непостижимой, головокружительной глубиной, глубиной еще и сексуальной, в которой будет размещаться психологический опыт потери и экстаза. Быть может, борромеев узел, использованный Лаканом в качестве метафоры единства *и* различия Реального, Воображаемого и Символического, позволяет помыслить эту логику, если она вообще нуждается в рационализации. Ни о чем подобном, видимо, не думали византийские теологи XI–XIII веков, занятые описанием новой постантичной субъективности и не стремившиеся подчинить ее существующей логике. Напротив, Отцы римской церкви, более склонные к логике и только что открывшие для себя Аристотеля (Востоку он был хорошо известен, поэтому так стремились от него скорее отстраниться), логизировали Троицу, усматривая в Боге простую интеллектуальную сущность, артикулируемую по диадической схеме: Отец порождает Сына; Отец и Сын как целое производят Дух[1]. Эта аргументация *Filioque,* развитая благодаря силлогистике Ансельма Кентерберийского на Барийском соборе 1098 года, будет подхвачена Фомой Аквинским, который закрепит ее. Ее преимуществом окажется то, что она утвердит, с одной стороны, политическую и духовную власть папства, а с другой – автономию и рациональность личности верующего, отождествленного с Сыном, обладающим силой и достоинством наравне с Отцом. То, что таким образом выигрывается в плане равенства и, соответственно, действенности и историчности, быть может, проигрывается на уровне опыта *идентификации,* предполагающего сохраняющуюся неустойчивость тождества.

Но именно различие и тождество – а не автономия и равенство – связывают эту восточную Троицу, ставшую, следовательно, мистическим и экстатическим источником. Православие будет любовно взращивать выходящий за пределы оппозиций смысл полноты, в которой каждое лицо Троицы связывается и отождествляется со всеми другими, – эроти-

1 См.: *Clément Olivier.* Op. cit. P. 74.

ческое слияние. В этой «боромеевой» логике православной Троицы психическое пространство верующего открывается наиболее могущественным силам исступления, приводящим к восхищению или смерти, которые различаются только для того, чтобы смешаться в единстве божественной любви[1].

Именно на этом психологическом фоне следует понимать отвагу византийского воображения, проявившуюся при иконописном изображении смерти и Страстей Христовых, так же как и стремление православного дискурса исследовать страдание и милосердие. Единство может теряться (так, теряется единство Христа на Голгофе, единство верующего в унижении или смерти), но в движении триединого узла оно может обрести временную устойчивость благодаря доброжелательству и милосердию, прежде чем снова вступить в вечный цикл исчезновения и появления.

«Я» есть Сын и Дух

Напомним в связи с этим о нескольких теологических, психологических и живописных событиях, которые предвещают как раскол, так и появившуюся позднее русскую православную духовность, ставшую основанием для дискурса Достоевского. По Симеону Новому Богослову, свет неотделим от «болезненной нежности» (*katanyxis*), которая открывает себя Богу через смирение и поток слез, поскольку знает, что прощение уже получено. С другой стороны, пневматологическая концепция евхаристии, представленная, среди прочих, Максимом Исповедником (XII век), приводит к той мысли, что Иисус был *в одно и то же время и* обожен *и* распят, то есть смерть на кресте непосредственно сливается с жизнью, сама становясь живой. На этом основании художники получают

1 Внутри этого болезненного и приносящего наслаждение осмоса трех ипостасей, индивидуальность Я понимается в качестве границы, необходимой для биологической и социальной жизни, но которая, однако, мешает опыту любви-прощения другого. См. выше рассуждение Достоевского относительно я-границы, связанное со смертью его жены.

право изображать смерть Христа на Кресте: поскольку смерть сама является живой, мертвое тело – это неразложимое тело, которое может сохраняться церковью в качестве образа *и* реальности.

Начиная с XI века схемы церковной архитектуры и иконографии обогащаются изображением Христа в окружении *апостолов, которым он предлагает кубок и хлеб, – это, по выражению* Иоанна Златоуста, Христос «дарующий и принимающий». Как подчеркивает Оливье Клеман, само искусство мозаики предполагает наличие света, дара благодати и щедрости, и в то же время иконописное изображение цикла Марии и Страстей Христовых предлагает верующим идентифицироваться с героями Писания. Этот субъективизм, просветленный лучом благодати, одно из важнейших своих выражений находит в изображении Страстей Христовых – Христос страдает и умирает наравне с человеком. Однако художник может показать, а зритель может увидеть это, ведь его смирение и страдание омыты в Духе нежностью к Сыну. Словно бы Воскресение делало *смерть видимой* и в то же время еще более патетичной. Сцены Страстей были добавлены к традиционному литургическому циклу в 1164 году в Нерези, в македонской церкви, основанной династией Комниных.

Этот прогресс византийской иконографии по сравнению с классической или иудейской традицией позже, однако, замедлился. Ренессанс оказался латинским, и вполне вероятно, что упадок православного живописного искусства и его окаменение были обусловлены не только политическими и социальными причинами или же иноземными вторжениями. Можно с уверенностью сказать, что восточная концепция Троицы предоставляла индивидууму меньшую автономию или даже напрямую подчиняла его власти и уж тем более не подвигала его к превращению в «артистическую индивидуальность». Однако в менее зрелищных, в большей степени скрытых и, следовательно, менее контролируемых извивах словесного искусства такой подъем имел место, несмотря на свойственное ему запоздание, связанное, в первую очередь,

с оформлением алхимии страдания, особенно в русской литературе.

Развившаяся достаточно поздно после византийского и южнославянского подъема (болгарского, сербского), русская церковь делает упор на свои пневматологические и мистические направления. Дохристианская традиция – языческая и дионисийская – оставляет на византийском православии, пришедшем в Россию, свой отпечаток ранее невиданного пароксизма: примером могут быть «хлысты», мистическая секта манихейского направления, которая ставит во главу угла эксцессы страдания и эротики, цель которых – достижение полного слияния сектанта с Христом; здесь же можно вспомнить о теофании земли (которая приведет к идее Москвы как «третьего Рима» – после Константинополя... а также, как утверждают некоторые комментаторы, к Третьему Интернационалу); апологию любви-спасения и особенно гипостазирование нежности (*умиления*) на перекрестье страдания и радости во Христе; движение тех, «кто претерпели Страсти» (страстотерпцы), то есть тех, кого реально унижали и над кем издевались и кто ответил на зло лишь прощением – все это наиболее пароксизмальные и наиболее конкретные выражения русской православной логики.

Без нее понять Достоевского нельзя. Его диалогизм и полифония[1] проистекают, несомненно, из многих источников. И неправильно было бы пренебрегать православной верой, чья концепция Троицы (различие и единство трех Лиц в обобщенной пневматологии, приглашающей любую субъективность к максимальному развертыванию собственных противоречий) вдохновляет как «диалогизм» писателя, так и его апологию страдания *вместе* с прощением. С этой точки зрения, образ тиранического отца, присутствующий в универсуме Достоевского – именно в нем Фрейд усмотрел источник эпилепсии, а также игрового расточительства (страсти к игре)[2], – следует, если требуется понять не только

1 *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского.

2 *Фрейд З.* Достоевский и отцеубийство.

Достоевского-невропата, но и Достоевского-художника, уравновесить образом благожелательного отца, внутренне присущим византийской Троице с ее нежностью и прощением.

Высказанное прощение

Позиция писателя – это позиция речи: символическая конструкция поглощает и заменяет прощение, как и эмоциональное движение, милость, антропоморфное сострадание. Тезис, гласящий, что произведение искусства является прощением, уже предполагает выход из психологического прощения (которое, однако, учитывается) к уникальному акту, акту номинации и сочинения.

Поэтому понять, как искусство может быть прощением, можно, лишь открывая все те регистры, в которых прощение действует и завершается. Начать следует с регистра психологической, субъективной идентификации со страданием и нежностью других, «персонажей» и самого себя, нежностью, опирающейся у Достоевского на православную веру. Затем следует непременно перейти к логической формулировке эффективности прощения как трансперсонального творения, как его понимает св. Фома (в этом случае – изнутри *Filioque*). Наконец, можно будет отметить опрокидывание этого прощения за пределы полифонии произведения, то есть в мораль эстетического совершенства, в наслаждение страстью как красотой. Это третье время прощения-совершенства, потенциально способное стать имморалистским, возвращается к исходному пункту подобного кругообразного движения – к страданию и нежности другого к чужаку.

Акт дарования поглощает аффект

Св. Фома связывает «милосердие Бога» с его справедливостью.[1] Подчеркнув, что «справедливость Бога есть то, что относится к Его собственным обычаям, по которым он воздает Себе то, что Ему должно», св. Фома берется показать истину

1 Question 21. Somme théologique. 1re partie.

этой справедливости, учитывая, что истина «соответствует пониманию мудрости, которая есть ее закон». Что же касается милосердия, он не забывает упомянуть вполне антропологическое и потому психологическое представление Иоанна Дамаскина, «который милосердие называет видом печали». Св. Фома не соглашается с таким мнением, предполагая, что милосердие могло бы быть не «неким чувством, которое охватывает Бога, а <...> тем следствием, которым он управляет». «Когда же речь идет о Боге, печаль из-за нищеты другого не могла бы возникнуть; но устранить эту нищету – главное его дело, если под нищетою понимать нехватку, недостаток какой-либо природы»[1]. Восполняя нехватку ради достижения совершенства, милосердие оказывается дарованием. «Дарите друг другу, как Христос дарил вам» (также переводится как: «прощайте друг друга»). Прощение восполняет нехватку как дополнительный и безвозмездный дар. Я отдаюсь тебе, ты принимаешь меня, я в тебе. Прощение – и не справедливость, и не несправедливость – оказывается в таком случае «полнотой справедливости» по ту сторону суда. Потому-то и говорит св. Иаков: «Милосердие осиливает суд»[2].

Хотя и верно, что человеческое прощение не приравнивается божественному милосердию, оно все же пытается определиться по его образу – как дар, жертвенность, устраняющая суд, прощение предполагает потенциальное отождествление с той божественностью действительного и действенного милосердия, о которой говорит теолог. Однако в противоположность божественному милосердию, которое считается свободным от печали, прощение на своем пути к другому принимает подлинно человеческое горе. Признавая нехватку и травму, из которых оно рождается, прощение восполняет их идеальным даром – обещанием, проектом, искусством. Таким образом, оно включает униженное и оскорбленное человеческое существо в порядок совершенства и наделяет

1 Ibid.

2 Цит. у св. Фомы. Ibid.

его уверенностью в том, что оно принадлежит этому порядку. То есть любовь по ту сторону осуждения снимает печаль, остающуюся все же понятой, услышанной, показанной. Можем ли мы простить самих себя, снимая – благодаря тому, кто понимает нас, – нашу нехватку или нашу травму в идеальном порядке, к которому, как мы уверены, мы принадлежим, приобретая гарантию от депрессии? Но как быть уверенным в принадлежности к этому идеальному порядку вопреки нехватке, не проходя в очередной раз через всю цепочку отождествления с этой безупречной идеальностью, с любящей отцовской инстанцией, являющейся первичной гарантией нашей безопасности и сохранности?

Письмо: имморальное прощение

Тот, кто создает текст или интерпретацию, больше любого другого хотел бы согласиться с абсолютно *логичной* и *активной* инстанцией томистского милосердия, находящейся по ту сторону от излияния чувств. Он соглашается с ее значением действенной справедливости, а еще больше – с точностью действия. Именно при соотнесении своей речи со своим состраданием и оттачивании ею им осуществляется соединение субъекта с прощающим идеалом и становится возможным действенное прощение других, как и самого себя. На границе эмоции и акта письмо возникает только в момент отрицания аффекта ради рождения действенных знаков. Письмо заставляет *аффект* перейти в *эффект* – в «*actus purus*», как сказал бы св. Фома. Оно переносит аффекты, а не вытесняет их, оно предлагает им сублимационный выход, оно преобразует их для другого в третьей, символической и воображаемой связи. Поскольку оно является прощением, письмо – это превращение, преобразование, перевод.

С этого момента универсум знаков начинает навязывать свою собственную логику. Даруемое им ликование – ликование совершенства и согласия – своим разрывом стирает как идеал, так и любую возможность внешней справедливости. Имморализм – это удел того процесса, который хорошо

известен Достоевскому: письмо остается связанным со злом не только в начале (то есть в своем пред-логе, в своей предметности), но и в конце, в абсолютизме своего универсума, исключающего всякую инаковость. Быть может, именно осознание того, что эстетический эффект заключен в безвыходную страсть (в риск замыкания как смерти, так и радости посредством воображаемого аутоконституирования, тирании красоты), толкает Достоевского к тому, чтобы так судорожно цепляться за свою религию и ее принцип – прощение. Здесь выстраивается вечное возвращение тройного движения – нежность, связанная со страданием, логичная справедливость и точность произведения, гипостазирование и, наконец, неудовлетворительность абсолютного произведения. И потом, чтобы простить себя, снова запускается тройная логика прощения... Не нужна ли она нам для того, чтобы наделить смыслом – эротическим, имморальным – приступ меланхолии?

Глава 8

Болезнь боли: Дюрас

Боль является одной из наиболее важных
вещей в моей жизни.

«Боль»

Я говорю ему, что в моем детстве
место мечты заняло несчастье матери.

«Любовник»

Блеклая риторика апокалипсиса

Мы – представители других культур, и теперь мы знаем не только о том, что мы смертны, как провозгласил Валери после 1914 года[1], но и о том, что мы сами можем себя погубить. Освенцим и Хиросима открыли нам, что «болезнь смерти» – так называла ее Маргерит Дюрас – определяет саму нашу потаенную сущность. Если военная и экономическая сферы, так же как политические и общественные связи, и ранее руководились страстью к смерти, то, как выясняется теперь, последняя управляет и царством духа, некогда защищенного своим благородством. И в самом деле, стал очевидным

---

1 См.: *Valéry P.* La crise de l'esprit // Variétés. I. P.: Gallimard, 1934.

чудовищный кризис мысли и речи, кризис представления, нечто близкое которому можно искать в минувших веках (крушение Римской империи и начало христианства, годы чумы и опустошительных средневековых войн...), а его причины – в экономических, политических и юридических провалах. Так или иначе могущество разрушительных сил никогда не было явлено с такой очевидностью и неумолимостью, как сегодня, причем эти силы обнаруживаются как внутри индивидуума и общества, так и за их пределами. Разрушение природы, жизней и материальных благ находит отзвук в обострении или, по крайней мере, более открытом проявлении нарушений, диагностику которых оттачивает психиатрия. В их числе – психоз, депрессия, мания, пограничные состояния, ложные идентичности и т. п.

В той мере, в какой политические и военные катаклизмы ужасают мысль и бросают ей вызов чудовищностью всего этого насилия (будь то в виде концентрационного лагеря или атомной бомбы), разложение психической идентичности, не менее интенсивное и ужасное, определить почти невозможно. Этим фактом был поражен и Валери, когда он сравнил подобную катастрофу духа (ставшую следствием как Первой мировой войны, так и – в долгосрочной перспективе – нигилизма, обусловленного «смертью Бога») с тем, что физик наблюдает «в раскаленной добела печи – если наш глаз и выдержит, он ничего не увидит. Здесь не может быть никакого неравенства в распределении света, поэтому невозможно различить и какие-либо точки в пространстве. Эта ужасающая закрытая энергия может привести только к невидимости, к *неощутимому* равенству. Равенство такого типа – не что иное, как беспорядок *совершенного вида*»[1].

Одна из главных ставок литературы и искусства отныне расположена в этой незримости кризиса, который поражает личностную, моральную, религиозную или политическую идентичность. Этот одновременно религиозный

1 Ibid. (Курсив мой. – *Ю. К.*).

и политический кризис свое наиболее радикальное выражение находит в кризисе означивания. Отныне трудность именования указывает уже не на «музыку в буквах» (Малларме и Джойс были верующими и эстетами), а на отсутствие логики и молчание. После практиковавшегося сюрреализмом в значительной мере игрового и всегда политически ангажированного заключения в скобки реальность Второй мировой войны ударила по сознанию людей своим потоком смерти и безумия, который, казалось, было невозможно сдержать никакой идеологической или эстетической плотиной. Речь шла о давлении, которое вошло в неизбежный внутренний резонанс с глубинами психической боли. Она воспринималась в качестве того, от чего невозможно отделаться, но не потеряла своих качеств невидимости и непредставимости. В каком именно смысле?

Если еще возможно говорить о «ничто», когда пытаешься схватить мельчайшие хитросплетения боли и психической смерти, в самом ли деле, столкнувшись с газовыми камерами, атомной бомбой или ГУЛАГом, мы все еще имеем дело с ничто? Дело не в грандиозности разгула смерти в универсуме Второй мировой войны и не в рассыпании идентичности сознания и рационального поведения, крах которых обнаруживается в клинических проявлениях психоза, не менее чудовищных. Эти ужасающие и болезненные зрелища как раз и нарушают работу наших аппаратов восприятия и представления. Наши символические средства, словно бы они были затоплены или смяты слишком сильной волной, оказались опустошены, почти уничтожены, обратившись в камень. На краю молчания возникает слово «ничто», стыдливая защита от всего этого несоизмеримого беспорядка, внутреннего и внешнего. Никогда катаклизм не был столь апокалиптичным, чрезмерным, никогда его представление не осуществлялось столь малым количеством символических средств.

В некоторых религиозных течениях появилось чувство, что подобающим ответом на весь этот ужас может быть только молчание и что смерть должна отстраниться от живого слова,

дабы упоминаться только косвенно – через пробелы и недоговоренности заботы, граничащей с раскаянием. Очарование иудаизмом, если не говорить о заигрывании с ним, стало поэтому как нельзя более актуальным, выставив напоказ вину целого поколения интеллектуалов, столкнувшихся с антисемитизмом и коллаборационизмом первых военных лет.

Необходимой стала новая риторика апокалипсиса (этимологически *apocalypso* означает до-казательство, от-кровение, рас-крытие взглядом, противопоставленное *aletheia* как философскому разоблачению истины), которая только и может призвать это видение ничто, оказавшегося чудовищным, этой чудовищности, которая ослепляет и обрекает на молчание. Эта новая апокалиптическая риторика была осуществлена через две как будто противоположные крайности, которые зачастую дополняют друг друга, – через изобилие образов и сдержанность речи.

С одной стороны, искусство образа совершенствуется в неприкрытом показе [*monstration*] чудовищности [*monstruosité*] – кино, сколько бы оно ни изощрялось, остается высшим искусством апокалиптического, ведь образ обладает властью «вогнать нас в страх», как понял в свое время св. Августин[1]. С другой стороны, словесное и живописное искусство превращается в «тревожный и бесконечный поиск своего собственного истока»[2]. Двигаясь от Хайдеггера – через сюрреалистов[3] – к Бланшо, взывающему к Гельдерлину и Малларме, мы замечаем, что поэт, в современном мире сведенный политическим господством к положению меньшинства,

1 «Хотя человек тревожится напрасно, однако он входит в образ» (*Saint Augustin*. Les images // De la Trinité. XIV, IV. 6).

2 См.: *Blanchot Maurice*. Où va la littérature? // Le livre à venir. P.: Gallimard, 1959. P. 289.

3 Р. Кайуа ратует в литературе за «техники исследования бессознательного»: «отчеты с комментариями или без них о *депрессиях, спутанности сознания, тревоге,* личных аффективных впечатлениях» (цит. по: *Caillois R*. Crise de la littérature // Cahiers du Sud. Marceille, 1935. Курсив мой. – *Ю. К.*)

обращается к своей собственной обители, которой является язык, и, скорее, занимается развертыванием собственных ресурсов, а не наивными нападками на представление внешнего объекта. Меланхолия становится тайным двигателем новой риторики – речь теперь пойдет о том, чтобы отследить все этапы нашего нездоровья и даже составить его клиническую картину, не пытаясь его превзойти.

В рамках подобной дихотомии образа и речи задачей кино оказывается демонстрация грубой реальности ужаса или внешних схем удовольствия, тогда как литература интериоризируется и удаляется из мира, следуя за кризисом мышления. Замкнувшись в собственный формализм и обретя трезвость, превосходящую восторженную ангажированность и ювенильный либертинаж эротики сюрреалистов, современная послевоенная литература вступает, однако, на изнурительный путь. Ее поиск невидимого, метафизически, возможно, мотивируемый стремлением сохранить верность силе ужаса посредством точности каждого слова, становится невоспринимаемым и все более асоциальным, антидемонстративным и при этом – в силу собственной незрелищности – неинтересным. Две этих крайности иллюстрируются, с одной стороны, массовым искусством, а с другой – новым романом.

Эстетика неловкости

Опыт Маргерит Дюрас, кажется, состоит не столько в движении «произведения к истоку произведения», которого желал Бланшо, сколько в столкновении с «ничто» Валери – тем «ничто», которое навязывает спутанному сознанию ужас Второй мировой войны и (независимо от нее, но в параллель к ней) обуславливает психическое нездоровье индивидуума, связанное с тайными потрясениями в сферах биологии, семьи и т.д.

Письмо Дюрас не занимается самоанализом, который искал бы свой источник в музыке, скрытой за буквами, или же в разрушении логики повествования. Если здесь и присутствуют формальные поиски, они подчинены столкновению с тишиной ужаса в себе и в мире. Это столкновение приводит ее,

с одной стороны, к эстетике *неловкости,* а с другой стороны – к *не-катарсической литературе.*

Вычурная риторика литературы и даже обиходная риторика повседневной речи всегда, кажется, что-то празднуют. Как высказать истину боли, если не провалить этот риторический праздник, если не испортить его, не разладить и не сделать его стесненным и нескладным?

Однако есть свое очарование и в этих растянутых фразах без звуковой грации, в которых сказуемое, похоже, забывает о существительном («*Ее элегантность и в покое, и в движении, рассказывает Татьяна, тревожила*»[1]). Или же эти фразы обрываются на последнем дыхании, на последнем объектном дополнении или прилагательном («*Затем, все так же храня молчание, она начала просить есть, чтобы открыли окно, сна*»[2] и «*И вот ее последние прозорливые факты*»[3]).

Зачастую мы наталкиваемся на сделанные в последнюю минуту добавления, вставленные в предложение, которым они не предусматривались и смысл которого они, однако, как раз и обеспечивают, привнося в такое предложение нечто неожиданное («...*Желание, чтобы он любил не совсем выросших, грустных, бесстыдных девочек* и без голоса»[4]; «*Их союз построен на бесчувственности, на методе, который всеобщ и который они временами осознают*, и всякое предпочтение из него изгнано»[5]). Мы наталкиваемся на чересчур ученые и вычурные слова или, наоборот, на слова банальные и стертые, выражающие застывшее многословие, искусственное и болезненное: «*Я не знаю. Кое-что я знаю только о* недвижности жизни. *Поэтому когда она ломается, я знаю об этом*»[6].

---

1 См.: *Duras, Marguerite.* Le Ravissement de Lol V. Stein. P.: Folio, Gallimard, 1964. P. 15.

2 Ibid. P. 25.

3 Ibid.

4 Ibid. P. 30.

5 Ibid. P. 60.

6 Ibid. P. 130.

«Когда вы плакали, вы плакали только о себе, но не о восхитительной невозможности *воссоединиться с ней вопреки различию, которое вас разделяет»*[1].

Это не устная речь, а речь избыточная, поскольку она потерпела поражение – так же, как можно потерять грим или лишиться одежды, не потому что вы небрежно оделись, а потому что причина в какой-то непреодолимой болезни, чреватой, однако, удовольствием, которое захватывает и бросает вызов. Однако – и, быть может, именно по этой причине – такая ложная речь звучит необычно, неожиданно и, главное, болезненно. Тягостный соблазн завлекает вас в слабости героев и повествовательницы, в это ничто, в незначимость болезни без трагического пароксизма или красоты, в боль, от которой остается только напряжение. Стилистическая неловкость должна стать дискурсом притупленной боли.

Это молчаливое или манерное преувеличение речи, эту ее слабость, натянутую как струна на грифе страдания, восполняет кино. Обращение к театральному представлению и особенно к кинематографическому образу по необходимости ведет к неуправляемому размножению ассоциаций, семантического или сентиментального богатства или скудости, определяемых прихотями зрителя. Если и верно, что образы не исправляют неловкости словесной стилистики, они, однако же, топят их в несказуемом – «ничто» становится неразрешимым, молчание внушает грезы. Как искусство, остающееся коллективным даже в том случае, когда сценаристу удается его контролировать, кино неизбежно добавляет к умеренным указаниям автора (который всегда хранит болезненную тайну, прячущуюся в пустотах интриги, становящейся в тексте все более непостижимой) зрелищную объемность и композиционность тел, жестов, голосов актеров, декораций, освещения, продюсеров, всех тех, чье ремесло заключается в показе. Если Дюрас и использует кино, чтобы довести его

1 См.: *Duras Marguerite.* La Maladie de la mort. P.: Éditions de Minuit, 1982. P. 56.

зрелищность до помрачения невидимым, наводняя ее эллиптическими словами и мимолетными звуками, она также использует его из-за присущего ему избытка очарования, который предотвращает сжатие слова. Умножая таким образом соблазнительность своих героев, их невидимая болезнь становится на экране менее заразной именно потому, что она разыгрывается – заснятая депрессия представляется чужеродным ухищрением.

Поэтому понятно, что книги Дюрас не надо давать нервным читателям и читательницам. Пусть они идут на фильмы и пьесы – в них они найдут все ту же болезнь боли, однако в просеянном виде, в оболочке из мечтательного обаяния, которое смягчает ее и делает ее еще более напускной и притворной – то есть превращает в условность. Книги же, напротив, приближают нас к безумию. Они не показывают его издалека, они не наблюдают за ним и не анализируют его, чтобы страдать от него на расстоянии – в надежде, что однажды хоть какой-то выход да найдется... Напротив, тексты приручают болезнь смерти, они составляют с ней одно целое, располагаются на одном с ней уровне, в непосредственной близи и безо всяких уверток. И на выходе из этих романов, развивающихся вровень с плоскостью болезни, никакое очищение нас не ждет, – ни то, что могло бы указывать на исцеление, ни обещание чего-то потустороннего, ни даже зачаровывающая красота стиля или иронии, которая могла бы наградить удовольствием, отстраняя явное зло.

Без катарсиса

Без исцеления и без Бога, без ценности и без красоты, если не считать красоту самой болезни, застигнутой на месте ее сущностного разлома, – никогда, быть может, искусство не было катарсичным в столь малой степени. Несомненно, именно по этой причине в нем обнаруживается больше колдовства и чар, чем благодати и прощения, традиционно связываемых с художественным гением. Из текстов Дюрас высвобождается темный и при том легковесный в силу своей

рассеянности сговор с болезнью боли и смерти. Она заставляет нас провести рентгеновское исследование нашего безумия, тех опасных границ, на которых рушится тождество смысла, личности и жизни. «Тайна средь бела дня» – говорил Барре о картинах Клода Лоррена. В случае Дюрас мы имеем безумие средь бела дня: «*Я помешалась в здравом уме*»[1]. Мы присутствуем при ничто смысла и чувств, чье угасание сопровождается ясным сознанием, мы – свидетели того, как наши собственные скорби (без всякой трагедийности и энтузиазма, но с абсолютной непреложностью) нейтрализованы в холодной незначимости психического окоченения, минимальном, но также и предельном знаке боли и восхищения.

Кларисе Лиспектор (1924–1977) также предлагает откровение страдания и смерти, которое не предполагает эстетики прощения. Ее «Строитель руин»[2], видимо, противостоит Достоевскому. Герой Лиспектор, такой же убийца женщины, как и Раскольников (но на этот раз речь идет об убийстве собственной жены), встречает двух других женщин – высоконравственную и чувственную. Хотя они и отделяют его от убийства – подобно Соне, спасающей каторжника в «Преступлении и наказании», – они не спасают его и не прощают. Хуже того, они выдают его полиции. Однако такая развязка не является ни изнанкой прощения, ни наказанием. Неотвратимое спокойствие судьбы обрушивается на героев и замыкает роман неумолимой нежностью, быть может, даже женственной, – той, что чем-то напоминает трезвую тональность Дюрас, представляющуюся зеркалом, не испытывающим сострадания к боли, которая живет в субъекте. Хотя универсум Лиспектор, в противоположность универсуму Достоевского, не содержит прощения, он предполагает сообщничество героев, поэтому их связи сохраняются и после разлуки, сплетая невидимую и приветливую среду, остающуюся после

1 См.: *Duras Marguerite.* L'Amant. P.: Éditions de Minuit, 1984. P. 105–106.

2 См.: *Lispector Clarice.* Le Bâtisseur de ruines / Trad. franç. P.: Gallimard, 1970.

завершения романа[1]. К тому же, жестокие новеллы этого автора пронизаны юмором, который, невзирая на изображение зла, приобретает очистительную способность и защищает читателя от кризиса.

Ничего подобного у Дюрас нет. Смерть и боль – паутина текста, и горе читателю-соучастнику, который падет перед его очарованием: он может навсегда завязнуть в нем. «Кризис литературы», о котором говорили Валери, Кайуа и Бланшо, достигает здесь своеобразного апофеоза. Литература не является ни самокритикой, ни критикой, ни обобщенной амбивалентностью, коварно смешивающей мужчину и женщину, реальное и воображаемое, истинное и ложное в лишенном всяких надежд празднестве неподлинности, которая танцует на вулкане невозможного объекта или необретенного времени… Здесь кризис приводит письмо к тому, чтобы остаться по эту сторону от всякого искажения смысла, и ограничивается обнажением болезни. Эта литература без катарсиса встречает, признает, но также и распространяет ту боль, которая ее мобилизует. Она является изнанкой клинического дискурса – находясь непосредственно рядом с ним и пользуясь при этом вторичными преимуществами болезни, она взращивает ее и приручает, никогда, однако, ее не исчерпывая. Если исходить из этой верности состоянию болезни, можно понять, что некую альтернативу можно найти в неоромантизме кино или же в озабоченности передачей идеологических или метафизических сообщений и размышлений. Начиная с «Разрушить, сказала она» (1969) и до «Болезни смерти» (1982), книги, которая доводит тему любви-смерти

---

1 «Оба избегали смотреть друг на друга, поскольку чувствовали, что проникли в более глубинную стихию – ту, что порой находит выражение в трагедии <…> Поскольку они только что снова осуществили чудо прощения, чувствуя стеснение от этой жалкой сцены, они избегали смотреть друг на друга, им было неприятно, ведь столько не слишком эстетичных вещей приходится прощать. Но мимика воскресения, пусть смешная и усеченная, все же проскользнула. Вещи, которые, кажется, не случаются и которые все же происходят» (Le Bâtisseur de ruines // Op. cit. P. 320–321).

до крайней степени концентрации, – тринадцать лет фильмов, постановок, объяснений[1].

Эротическая экзотика «Любовника» (1984) принимает в этот момент эстафету у людей и слов, изнуренных молчаливой смертью. Здесь разворачивается та же самая болезненная и убийственная страсть, постоянно присутствующая у Дюрас, – страсть, осознающая саму себя и сдержанная («*Она могла бы ответить, что она его не любит. Она не сказала ничего. Внезапно в это мгновение ей становится понятно, что он ее не знает, что он никогда не будет знать ее, что у него просто нет средств познать подобную извращенность*»[2]). Но географический и социальный реализм, журналистский рассказ о колониальном убожестве и невзгодах оккупации, натурализм в описании неудач и ненависти матери – все это омывает пленительное и болезненное удовольствие униженного ребенка, который отдается безутешной чувственности богатого взрослого китайца, – отдается с печалью и, однако же, с упорством профессиональной рассказчицы. Оставаясь невозможной мечтой, женское наслаждение закрепляется в местных оттенках и в истории пусть и далекой, но той, что избыточность третьего мира, как и реализм семейного убийства, делают теперь уже вполне правдоподобной и странно близкой, родной. В «Любовнике» боль достигает того неоромантического социального и исторического звучания, что и обеспечило признание этого произведения в СМИ.

Быть может, не все произведения Дюрас подчиняются той аскетической верности безумию, которая предшествовала «Любовнику». Но некоторые ее тексты позволят нам изучить его кульминационные точки.

Хиросима любви

Поскольку Хиросима уже случилась, никакого эффекта искусства быть не может. Ни трагического или пацифистского эффекта, противостоящего атомному взрыву, ни ритори-

---

1 L'Amant // Op. cit. P. 48.

2 Дюрас – автор девятнадцати сценариев и пятнадцати пьес, три из которых – переложения других ее произведений.

ческого эффекта, способного исцелить искалеченные чувства. «*Все, что можно делать, – это говорить о невозможности говорить о* Хиросиме. *Поскольку* знание о Хиросиме *априори полагается в качестве образцовой иллюзии разума*»[1].

Кощунство – это сама Хиросима, само смертоносное событие, а не его отзвуки. Текст ставит себе задачу «*покончить с описанием ужаса ужасом, поскольку это было сделано самими японцами*» и «*возродить этот ужас праха, заставляя его вписаться в любовь, которая по необходимости окажется уникальной и «чудесной»*»[2]. То есть атомный взрыв пропитывает саму любовь, его разрушительная сила делает ее одновременно невозможной и предельно эротичной, осужденной и волшебно притягательной – подобно медсестре, роль которой играет Эммануэль Рива, в одном из пароксизмов страсти. Текст и фильм открываются не картиной атомного гриба, который сначала предполагалось показать, а сплетенными фрагментами тел пары любовников, похожих на пару агонизирующих людей. «*На их месте мы видим искалеченные тела – на высоте головы и бедер – дергающиеся – охваченные то ли любовью, то ли предсмертной агонией – и покрывающиеся поочередно пеплом, росой, атомной смертью – испариной завершенной любви*»[3]. Любовь сильнее смерти? Быть может. «*Однако их личная история, сколь бы короткой она ни была, одержит верх над Хиросимой*». Но, может быть, и нет. Поскольку если Он – из Хиросимы, Она приезжает из Невера, где «*сходила с ума, сходила с ума от злобы*». Ее первым любовником был один немец, который был убит при Освобождении, а сама она была острижена. Первая любовь, убитая «абсолютом и ужасом глупости». Зато ужас Хиросимы в каком-то смысле избавил ее от французской трагедии. Использование атомного оружия как будто показывает, что ужас не ограничен

---

1 См.: *Duras Marguerite*. Hiroshima mon amour, synopsis. P.: Folio, Gallimard, 1960. P. 10.

2 Ibid. P. 11.

3 Ibid. P. 9–10.

воителями той или иной стороны, что у него нет ни лагеря, ни партии, что он может свирепствовать в абсолютном измерении. Подобная трансцендентность ужаса избавляет ее от ложной вины. Ее «безработная любовь» должна теперь достигнуть Хиросимы. Новая любовь двух героев, оставляющая позади браки, которые сами они называют счастливыми, любовь сильная и захватывающая своей подлинностью также будет «погублена», ведь на каждой из ее сторон таится катастрофа: здесь – Невер, там – Хиросима. Сколь бы интенсивной любовь ни была в своем неименуемом молчании, она отныне подвешена, рассеяна, атомизирована.

Для нее любить – значит любить мертвеца. Тело ее нового любовника смешивается с трупом первого любовника, которого она одну ночь и один день закрывала своим собственным телом и кровь которого она попробовала. Страсть к тому же усиливается вкусом невозможности, привносимым японским любовником. Несмотря на его «интернациональный» облик и лицо, европеизированное в соответствии с указаниями сценариста, он остается если не экзотическим, то по крайней мере другим, пришедшим из другого мира, с того света, так что в итоге он смешивается с образом возлюбленного немца, умершего в Невере. Однако весьма динамичный японский инженер и сам отмечен смертью, поскольку неизбежно несет нравственные стигматы атомной смерти, первыми жертвами которой стали его соотечественники.

Любовь, отягощенная смертью, или любовь к смерти? «*Моя любовь – Хиросима*» или же «*Я люблю Хиросиму, поскольку ее боль – это мой эрос*»? «Хиросима, любовь моя» удерживает эту двусмысленность, которая, быть может, является послевоенной версией любви. Если только эта историческая версия любви не открывает глубинную двусмысленность любви до смерти, смертоносный ореол любой страсти… «*Она его желает несмотря на то, что он мертв. Сильнее всего она желает его, мертвого. Опустошенное тело, задыхающееся. Ее рот влажен. У нее поза женщины, охваченной желанием, бесстыдная до вульгарности. Более бесстыдная, чем в любом*

ином случае. Отвратительно бесстыдная. Она желает мертвеца»[1]. *«Любовь служит тому, чтобы умереть более удобно для жизни»*[2].

Имплозия любви в смерть и смерти в любовь достигает своего крайнего выражения в нестерпимой боли безумия. *«Меня решили выдать за мертвеца <...> Я сошла с ума. От злобы. Я, кажется, плевала в лицо матери»*[3]. Это безумие, умерщвленное и мертвящее, оказывается не чем иным, как поглощением Ею Его смерти. *«Ее можно было бы принять за мертвую – настолько она умирает от его смерти»*[4]. Эта идентификация героев, смешивающая их границы, речи, само их бытие, у Дюрас оказывается постоянной фигурой. Хотя она не умерла, как он, и пережила их умершую любовь, она, однако, становится *как бы* мертвой, отделенной от других и от времени – у нее появляется взгляд из ниоткуда, животный взгляд, присущий кошкам, она сходит с ума: *«Мертвая от любви в Невере <...> мне не удавалось найти никакого отличия между этим мертвом телом и моим... Между этим телом и моим я могла найти только сходства... вопиющие, ты понимаешь?»*[5] Частая и даже постоянная идентификация становится абсолютной и неизбежной, когда она – идентификация с объектом траура. И тем самым траур становится невозможным, преображая героиню в крипту, в которой живет живой труп...

Частное и публичное

Быть может, все творчество Маргерит Дюрас умещается в этом тексте 1960 года, который относит действие фильма Рене к 1957 году, когда прошло двенадцать лет после атомного взрыва. Здесь есть всё: страдание, смерть, любовь

1 Ibid. P. 136–137.

2 Ibid. P. 132.

3 Ibid. P. 149.

4 Ibid. P. 125.

5 Ibid. P. 100.

и их взрывоопасная смесь в безумной меланхолии женщины; но главное – это союз социально-исторического *реализма*, который был заявлен «Плотиной против Тихого океана» (1950), а развитие получит в «Любовнике», и введенной в «Модерато кантабиле» (1958) *рентгенографии депрессии*, которая станет главной территорией, исключительной зоной последующих интимистских текстов.

Если впоследствии история скрадывается и исчезает, то здесь она оказывается причиной и главной декорацией. Эта драма любви и безумия кажется независимой от драмы политической, поскольку сила страстей превосходит политические события, сколь бы жестоки они ни были. Более того, невозможная и безумная любовь, кажется, одерживает победу над этими событиями, если о победе вообще можно говорить тогда, когда остается лишь эротизированная боль или же подвешенная любовь.

Однако меланхолия у Дюрас оказывается *также* словно бы выгоранием истории. Частная боль растворяет в психическом микрокосмосе субъекта политический ужас. Возможно, эта француженка в Хиросиме – вполне в стиле Стендаля, быть может, это даже что-то вечное, и ее существованию никак не могут помешать ни война, ни нацисты, ни бомба…

Так или иначе, политическая жизнь в силу своего включения в жизнь частную теряет ту автономию, которую для нее суеверно желает сохранить наше сознание. При этом различные стороны мирового конфликта не исчезают в неразличимости глобального обвинения, равнозначного отпущению всех преступлений во имя любви. Молодой немец – враг, жестокость участников сопротивления не лишена собственной логики, ничего не говорится, чтобы оправдать участие японцев в делах нацистов, также как ничего не говорится о жестокости запоздалого американского ответа. Хотя политические факты признаны неявно введенным политическим сознанием, которое само себя расценивает в качестве левацкого (бесспорно, японец должен казаться человеком левых взглядов), эстетической ставкой все равно остается ставка

любви и смерти. Поэтому она размещает публичные события в свете безумия.

Событие сегодня – это человеческое безумие. Политика составляет часть этого события, особенно в ее смертоносных конвульсиях. В противоположность мнению Ханны Арендт, политика не является тем полем, на котором развертывается свобода человека. Современный мир, мир мировых войн, третий мир и скрытый мир смерти, воздействующий на нас, – все эти миры лишены культурного великолепия греческого полиса. Область современной политики в своей массе является тоталитарно-социальной, нивелирующей, убивающей. Поэтому безумие является местом антисоциальной, аполитической и парадоксальным образом свободной индивидуации. Столкнувшись с ней, политические события, пусть даже чудовищные и чрезмерные, например вторжение нацистов или атомный взрыв, растворяются, получая свою меру лишь в человеческой боли, которую они вызывают. В пределе, с точки зрения нравственной боли, не существует иерархического различия между влюбленной девушкой, остриженной во Франции, и японкой, сожженной атомной энергией. Для этой этики и эстетики, заботящейся о страдании, поруганное частное облекается неоспоримым достоинством, которое преуменьшает значение публичного, возлагая на историю невыносимый груз ответственности за запуск болезни смерти. В результате публичная жизнь оказывается в значительной степени дереализована, тогда как частная жизнь, напротив, разрастается, занимая в итоге всю реальность и делая все остальные заботы бессмысленными. Новый мир, крайне политический, оказывается ирреальным. Мы живем в реальности нового мира страдания.

В силу этого императива фундаментальной болезненности различные политические позиции представляются равнозначными, поскольку все они указывают на собственную стратегию бегства и лживой слабости: «*Коллаборационисты, чета Фернанде. И я, спустя десять лет после войны, член КПФ. Абсолютная, окончательная равнозначность. Это*

все то же самое, тот же призыв на помощь, то же отупение мысли, те же, скажем, предрассудки, в результате которых начинают верить в политическое решение личных проблем»[1].

Отправляясь от этого предела, станет возможно приостановить наблюдение за политикой, перейдя к уточнению описания одной лишь радуги боли. Мы – выжившие, живые мертвецы, трупы с отсрочкой, скрывающие в личных хиросимах пустоты нашего частного мира.

Можно представить себе искусство, которое, не отворачиваясь от груза современной боли, утопит ее в триумфе победителей, или же в метафизическом сарказме, или энтузиазме, а может быть, – и в нежности эротического удовольствия. Разве не верно и то, что современному человеку лучше, чем какому-либо другому, удается победить могилу, что жизнь одерживает верх в опыте живущих и что в военном и политическом отношении разрушительные силы Второй мировой войны кажутся как будто обузданными? Дюрас выбирает иной путь – или покоряется ему: непосредственное, сладостное, околдовывающее созерцание смерти внутри нас, устойчивости травмы.

Публикация в 1985 году «Боли» – странного дневника, тайно писавшегося во время войны, в котором повествуется о возвращении Робера Л. из Дахау, – приоткрывает один из биографических и исторических корней этой боли. Борьба человека со смертью перед лицом уничтожения, осуществляемого нацистами. Борьба беженца внутри обычной жизни – борьба ради того, чтобы найти в своем почти-трупе того, кто выжил, элементарные силы жизни. Рассказчица – свидетель и воительница этого странствия между жизнью и смертью – представляет его словно бы изнутри, изнутри своей любви к тому, кто был при смерти и теперь возрождается. «*Очень быстро началась борьба со смертью. Надо было действовать мягко, деликатно, проявляя такт и с особой аппликатурой. Она обступала его со всех сторон. Однако*

1 L'Amant // Op. cit. P. 85.

сохранялся еще способ достучаться до него, способ не такой уж надежный – проем, через который с ним можно было общаться, однако в нем еще была жизнь, едва ли более занозы, но все же была. Смерть шла на приступ – 39,5 в первый день. Затем 40. Потом 41. Смерть выдыхалась – 41: сердце дрожало как скрипичная струна. Все так же 41, но оно все равно трепещет. Мы думали, что сердце – сердце остановится. По-прежнему 41. Смерть бьет со всей силы, но сердце глухо. Это невозможно, сердце остановится»[1].

Рассказчица привязана ко всем мельчайшим и при этом существенным деталям этой битвы тела со смертью и смерти с телом: она исследует «непокорную и величественную» голову, кости, кожу, внутренности и даже дерьмо – «нечеловеческое» или «человеческое»... В глубине своей – также умирающей – любви к этому человеку она, однако же, находит – посредством и благодаря боли – страсть к тому единичному существу – уникальному и потому любимому навсегда – которым оказывается Робер Л. Смерть оживляет мертвую любовь. «*Как только произносится это имя, Робер Л., я начинаю плакать. Я и теперь плачу. Я всю свою жизнь буду плакать <...> во время его агонии <...> я лучше всех познала этого человека, Робера Л. <...> я навсегда поняла, чем был он и никто иной в мире, и я говорила об особой грациозности Робера Л.*»[2].

Может ли боль, влюбленная в смерть, быть предельной индивидуацией?

Быть может, странное приключение перемещения в другую страну, детство на азиатском континенте, напряжение изнурительного существования рядом со смелой и суровой матерью-учительницей, ранняя встреча с душевным заболеванием брата и со всеобщей нуждой – все это было необходимо для того, чтобы личная чувствительность к боли с такой жадностью прильнула к драме нашего времени, благодаря которой болезнь смерти стала царить в центре психического

1 См.: *Duras Marguerite*. La Douleur. P.: P.O.L., 1985. P. 57.

2 Ibid. P. 80.

опыта большинства из нас. Детство, в котором любовь, уже выжженная огнем сдержанной ненависти, и надежда проявляются только под давлением неудачи: «*Я плюну ему в лицо. Она открыла, и плевок остался у нее во рту. Это была не боль. Это была промашка, этот господин Жо был неудачей – такой же как плотины, подыхающая лошадь, никто был не при чем, простая промашка*»[1]. Детство в ненависти и страхе стало источником и знаком особого видения современной истории: «*Это каменная семья, окаменевшая в неприступную густоту. Каждый день мы пытаемся себя убить и просто убивать. Мы не только никогда не говорим друг с другом, но и не глядим друг на друга* <…> *Из-за того, что сделали с нашей любимой и такой доверчивой матерью, мы ненавидим жизнь, ненавидим друг друга*»[2]. «*Воспоминание сводится к одному главному страху*»[3]. «*Я думаю, что знаю, что уже говорила это себе – у меня смутное желание умереть*»[4]. «*…Я в грусти, которую я ждала и которая приходит только от меня. Что я всегда грустила*»[5].

В этой жажде боли, доходящей до безумия, Дюрас открывает благодать нашего самого цепкого отчаяния, предельно непокорного вере и как нельзя более актуального.

Женщина-грусть

«*– На что ловится женщина? – спрашивает вице-консул.*

Директор смеется.

<…>

– Я бы ловил ее на грусть, – говорит вице-консул, если бы мне позволено было сделать это»[6].

---

1 См.: *Duras, Marguerite*. Un barrage contre le Pacifique. P.: Folio, Gallimard, 1950. P. 73–74.

2 L'Amant // Op. cit. P. 69.

3 Ibid. P. 104.

4 Ibid. P. 146.

5 Ibid. P. 57.

6 См.: *Duras Marguerite*. Le Vice-consul, coll. L'Imaginaire. P.: Gallimard, 1966. P. 80.

Грусть была бы основной болезнью, если бы она не была болезненным ядром всех женщин в текстах Дюрас. Примером оказываются Анн-Мари Штретер («Вице-консул»), Лол В. Штайн («Восхищение Лол В. Штайн»), как и Алиса («Разрушить, сказала она»), если вспоминать только о них трех. Недраматичная, выцветшая, неназываемая грусть. Ничто, проявляющееся скудными слезами и эллиптическими словами. В ней боль и восхищение смешиваются, оставаясь разделенными. «*Я слышал, как говорили об этом... ее небо – это слезы*» – отмечает вице-консул, говоря о Анн-Мари Штретер. Кажется, что эта странная посланница в Калькутте носит в своем бледном и исхудавшем теле захороненную в нем умершую женщину. «*Смерть в суете жизни, – говорит наконец вице-консул, – которая, однако, никогда вас не догонит. Вот что она такое*»[1]. Она проходит сквозь мир и оставляет позади свою поломанную любовь, меланхолическое очарование Венеции ее детства и испорченную музыкальную карьеру. Бродячая метафора зеленовато-мрачной Венеции, города конца света, хотя для других город Дожей остается источником возбуждения. Но Анн-Мари Штретер – это воплощенная боль любой обычной женщины «*из Дижона, Милана, Бреста, Дублина*», быть может, она чуточку англичанка, но нет – она вполне универсальна: «*То есть, мне кажется, считать, что ты просто из Венеции, – это немного наивно, можно быть, из всех остальных мест, через которые ты прошел по пути*»[2].

Боль – это ее пол, высшая точка ее эротизма. Когда же она тайком собирает кружок влюбленных в нее – в «Blue-Moon» или в своей тайной квартире, – чем они занимаются? «*Они смотрят на нее. Под ее черным пеньюаром видна ее худоба, она сжимает веки, и ее красота куда-то исчезает. В каком невыносимом блаженстве пребывает она?*

И вот случилось то, что Шарль Розетт ждал, сам того не зная. Да и случилось ли? Наверняка. Это слезы. Они выпадают из ее глаз, катятся по щекам, маленькие,

1 Ibid. P. 174.

2 Ibid. P. 111.

блестящие»[1]. «*…Они смотрят на нее. Широкие веки дрожат, слезы не текут* <…> *Я плачу без причины, которую я могла бы вам назвать, меня словно бы пронзает какая-то боль, просто необходимо, чтобы кто-то заплакал, и почему бы этим кем-то не быть мне?*

Она знает, что они, конечно, рядом, мужчины из Калькутты, она не шелохнется, если бы она это сделала… нет… она производит впечатление, будто теперь она пленница боли слишком старой, чтобы из-за нее продолжать плакать»[2].

Эта боль выражает невозможное удовольствие, является мучительным знаком фригидности. Удерживая страсть, которая не может истечь, боль, однако, на более глубоком уровне оказывается темницей, в которой заключен невозможный траур по старой любви, целиком состоящей из ощущений и *самоощущений*, – любви неотчуждаемой, неотделимой и именно по этой причине неименуемой. Незавершенный траур по аутосенсуальному до-объекту закрепляет женскую фригидность. Поэтому боль, которая связывается с ним, заключает в себе женщину, не известную той, что живет на поверхности. Стертому нарциссизму меланхолических симптомов боль противопоставляет (и добавляет к нему) глубинный нарциссизм, архаическую аутосенсуальность раненых аффектов. Поэтому источник этой боли обнаруживается в брошенности, с которой невозможно смириться. И эта боль проявляется игрой удвоений, в которой собственное тело узнает себя в образе другого при условии, что этот другой является копией моего собственного тела.

«Не я» или брошенность

«Брошенность» обозначает непреодолимую травму, нанесенную открытием – несомненно, преждевременным и именно по этой причине не поддающимся проработке –

1 Ibid. P. 195–196.

2 Ibid. P. 198.

существования *не-я*[1]. В самом деле, брошенность структурирует то, что в текстах Дюрас остается от повествовательной истории: любовница брошена своим любовником, умирает немец француженки из Невера («Хиросима, любовь моя», 1960); Майкл Ричардсон публично бросает Лол В. Штайн («Восхищение Лол В. Штайн», 1964); этот же Майкл Ричардсон, невозможный любовник, обозначает пунктиром серию провалов в жизни Анн-Мари Штретер («Вице-консул», 1965); Элизабет Алион потеряла мертворожденного ребенка, а ранее в нее был влюблен молодой врач, который пытается покончить с собой, когда она показала мужу письмо своего любовника («Разрушить, сказала она», 1969); что касается мужчины и девушки из «Болезни смерти» (1982), в них, похоже, живет некий внутренний траур, из-за которого их физическая страсть погружается в агонию, уходит в сторону и оказывается словно бы уже осужденной; наконец маленькая француженка и ее любовник-китаец с самого начала считают свою связь невозможной и проклятой, так что девочка убеждает себя в том, что любить не нужно, поэтому она не дает себя смутить ни отзвуком брошенной страсти, ни мелодией из Шопена, которую она слышит на борту корабля, увозящего ее во Францию («Любовник»).

Это чувство неизбежной брошенности, обнажающее разлуку или реальную смерть влюбленных, представляется также имманентным и словно бы предначертанным судьбой. Оно формируется вокруг материнской фигуры. Мать молодой женщины из Невера была разлучена со своим мужем... или же (здесь указания рассказчицы неясны) она была еврейкой и уехала в свободную зону. Что касается Лол. В. Штайн, еще до судьбоносного бала, во время которого Майкл

---

1 «Сила Маргерит Дюрас заключается именно в том, что она осмеливается на речь между „очарованием, которое волновало бы, освобождая“ и влечением к смерти, „самоубийственным ударом молнии“, – и в этом промежутке должно зарождаться то, что называют сублимацией». См.: *Marini Marcelle*. Territoires du féminin (avec Marguerite Duras). P.: Édition de Minuit, 1977. P. 56.

Ричардсон бросит ее ради Анн-Мари Штретер, она приезжает в сопровождении своей матери, чья элегантная и костлявая фигура, несущая «*эмблемы темного отрицания природы*»[1], предвещает элегантную, похоронную и недоступную худобу будущей соперницы. В более драматичной истории «Вице-консула» безумная буддистская монахиня в бессознательном состоянии прибывает из Индокитая в Индию, будучи беременной и больной гангреной, борется со смертью и, главное, с матерью, которая выгнала ее из родного дома: «*Она говорит несколько слов по-камбоджийски: добрый день, добрый вечер. Она говорила словно с ребенком, но с кем теперь? Со старой матерью из Тонле Сап, истоком, причиной всех страданий, ее поломанной судьбы, ее чистой любви*»[2].

Мертвенной готической мощью возвышается в «Любовнике» безумие матери любовницы, являющейся подлинным архетипом всех этих безумных женщин, которыми полон универсум Дюрас. «*Я вижу, что моя мать совершенно сумасшедшая <…> С самого рождения. Это у нее в крови. Она не болела своим безумием, а проживала его как здоровье*»[3]. Ненависть связывает мать и дочь клубком страстей, который оказывается источником таинственного молчания, оставляющего борозды в самом письме: «…Е*е нужно запереть, избить, убить*»[4]; «…*Я, видимо, уже говорила о любви, которую мы испытывали к матери, но не знаю, говорила ли я о ненависти, которую мы также к ней питали <…> Она – место, на границе которого начинается молчание. Там происходит именно молчание, та медленная работа, которой хватит на всю мою жизнь. Я все еще там, перед этими одержимыми детьми, на том же самом расстоянии от тайны. Я никогда не писала, хотя и считала, что делаю это, и точно так же никогда не любила, хотя думала, что люблю, я всегда только и делала, что ждала перед*

1 Le Ravissement de Lol V. Stein // Op. cit. P. 14.

2 Le Vice-consul // Op. cit. P. 67.

3 L'Amant // Op. cit. P. 40.

4 Ibid. P. 32.

закрытой дверью»[1]. Страх материнского безумия приводит романистку к тому, что она заставляет эту мать исчезнуть, отделяется от нее насильственным жестом – не менее травматичным, чем действия самой матери, избивающей свою распутную дочь. Разрушить, – вот что, похоже, говорит дочь-рассказчица в «Любовнике», но, стирая фигуру матери, она в то же самое время занимает ее место. Дочь замещает собой материнское безумие, она не столько убивает мать, сколько продлевает ее существование в негативной галлюцинации всё той же любовной идентификации: *«Внезапно рядом со мной появилась женщина, сидящая на месте матери, но это не была моя мать <…> Личность, которую нельзя было заменить никакой другой, куда-то исчезла, и у меня не было никаких средств заставить ее вернуться, сделать так, чтобы она начала возвращаться. Ничто больше не стремилось вселиться в образ. Я помешалась в здравом уме»*[2].

Указывая на то, что связь с матерью является посылкой, предшествующей боли, текст, однако, не определяет ее ни в качестве причины, ни в качестве начала. Боль самодостаточна, она трансцендирует следствия так же, как причины, сметая всякую индивидуальность – как индивидуальность субъекта, так и индивидуальность объекта. Является ли в таком случае боль последним порогом наших необъектных состояний? Она не поддается описанию, однако она дается во вздохах, в слезах, в пробелах между словами. *«Меня восхищает та боль, как она существует в Индии. Да и всех нас – не правда ли? Об этой боли можно говорить только в том случае, если позволить ей дышать в нас…»*[3] Боль, одновременно объемная и внешняя, смешивается с обособлением или с каким-то глубинным расколом женского существа, ощущаемым в качестве непреодолимой *пустоты от скуки*, когда она обнаруживается в самом месте субъективного разделения: *«Она*

1 Ibid. P. 34–35.

2 Ibid. P. 105.

3 Le Vice-consul // Op. cit. P. 157.

говорила только для того, чтобы сказать, что невозможно было для нее выразить, как это долго и скучно, как это долго – быть Лол В. Штайн. Ее просили сделать усилие. Но она говорила, что не понимает зачем. Ее затруднение при поиске одного-единственного слова представлялось непреодолимым.

Думала ли она о чем-то, о себе? – спрашивали ее. Она не понимала вопроса. Можно было бы сказать, что она была сама по себе и что бесконечное утомление из-за того, что она не могла от этого отделаться, не требовало обдумывания, словно она стала пустыней, в которую ее забросила некая способность кочевать – ради вечного поиска чего-то неизвестного – но чего? Никто не знал. Она не отвечала»[1].

О восхищении: никакого удовольствия

Несомненно, не стоит принимать эту женщину в текстах Дюрас за *всю* женщину. Тем не менее некоторые постоянные черты женской сексуальности в ней проявляются. Мы приходим к предположению, что у этого совершенно печального существа наблюдается не *вытеснение*, а *истощение эротических влечений*. Влечения, пойманные объектом любви – любовником или (еще до него) матерью, завершить траур по которым невозможно, – словно бы выбелены, лишены своей силы, позволяющей создавать связь сексуального удовольствия или же символического сообщничества. Конечно, потерянная Вещь оставила свою мету на бесчувственных аффектах и на этой речи, освобожденной от значения, но это именно мета отсутствия, *фундаментального отвязывания*. Оно может вызвать восхищение, но не удовольствие. Если бы кому-то захотелось притронуться к этой женщине и ее любви, их пришлось бы искать в тайном подвале, в котором нет никого, кроме блестящих кошачьих глаз кошек Невера и катастрофической тревоги девушки, растворяющейся в них. «*Вернуться и воссоединиться с ней? Нет. Не слезы ли лишают личности?*»[2]

1 Le Ravissement de Lol V. Stein // Op. cit. P. 24.

2 Le Vice-consul // Op. cit. P. 201.

Не является ли это восхищение – скрытое и аэротическое (в том смысле, что оно лишено связи, отделено от другого – ради того, чтобы возвратиться к пустоте собственного тела, которое, однако, становится чуждым и отчуждает как раз в мгновение наслаждения и гибнет смертью, замещающей для субъекта любовь) – если не тайной, то по крайней мере одним из аспектов женского наслаждения? «Болезнь смерти» наводит именно на эту мысль. В этом произведении мужчина наслаждается открытым телом девушки словно бы королевским путем изучения полового различия, иначе бы оставшимся недоступным, но это же различие представляется ему смертоносным, втягивающим в себя, опасным. Он защищается от своего удовольствия, вызываемого тем, что он задерживается во влажном половом органе своей партнерши, представляя, как он ее убьет. *«Вы обнаруживаете, что именно здесь, в ней, развивается болезнь смерти, что именно эта форма, развернутая перед вами, выделяет болезнь смерти»*[1]. Зато сама она накоротке со смертью. Отстраненная, безразличная к сексу и в то же время влюбленная в любовь и покорная удовольствию, она любит смерть, которую она, как она думает, носит внутри самой себя. Более того, это сообщничество со смертью дает ей ощущение, будто она уже по ту сторону смерти – женщина не убивает и не претерпевает смерть, поскольку *она есть часть смерти* и поскольку она заставляет ее принять. Именно у нее болезнь смерти; она с ней заодно, поэтому она движется дальше, в другое место: «...*Она смотрит на вас через зеленый фильтр своих зрачков. Она говорит: вы предвещаете царство смерти. Нельзя любить смерть, если вас заставляют принять ее извне. Вы думаете, что плачете, потому что не любите. Но вы плачете, потому что не можете заставить принять смерть*»[2]. Она уходит (недоступная и обожествленная рассказчицей) ведь она несет смерть другим через любовь к «восхитительной невозможности» – любовь

1 La Maladie de la mort // Op. cit. P. 38.

2 Ibid. P. 48.

как к себе, так и к нему. Одна из истин женского опыта, касающегося наслаждения боли, соседствует у Дюрас с мифотворчеством недоступной женской природы.

Однако эта *no man's land*[1] болезненных аффектов и обесцененных слов, которая близка к зениту тайны, сколь бы мертва она ни была, не лишена выразительности. У нее есть свой собственный язык – *удвоение*. Она создает отзвуки, двойников, подобия, которые проявляют страсть и обнаруживают ту разрушительность, которую болезненная женщина не способна выговорить, хотя стоит ее лишить этого – и она будет страдать.

Пары и двойники. Удвоение

Удвоение – это заблокированное повторение. И если повторяемое распределяется по времени, то удвоение – вне времени. Это умножение в пространстве, зеркальная игра без перспективы, без длительности. Двойник может на какое-то время закрепить тождественность того же самого, наделить его временной идентичностью, но в любом случае он обрушивает тождественное изнутри, открывает в нем неведомое и недостижимое дно. Двойник – это бессознательное дно того же самого, которое грозит ему и может поглотить его.

Удвоение, реализуемое зеркалом, предшествует зеркальной идентификации, характерной для «стадии зеркала», – оно отсылает к аванпостам наших неустойчивых идентичностей, затуманенных тем влечением, которое не смогло ни отсрочиться, ни подвергнуться отрицанию или обозначению.

Неименуемая сила подобного взгляда, избыточного по отношению к зрению, навязывается в качестве привилегированного и недостижимого в своем желании универсума: «*Он довольствовался тем, что смотрел на Сюзанну мутными глазами, пялился на нее и усиливал свой взгляд неким дополнительным зрением, как обычно делают тогда, когда вас душит страсть*»[2]. По ту или по эту сторону зрения гипнотическая страсть видит двойников.

---

1 Ничья земля, нейтральная полоса (*англ.*). – *Прим. пер.*

2 Un barrage contre le Pacifique // Op. cit. P. 69.

Анн Дэбаред и Шовен в «Модерато кантабиле» выстраивают свою любовную историю в качестве отзвука того, как они представляют историю страстной пары, в которой женщина захотела, чтобы любовник ее убил. Могли бы два таких героя существовать без воображаемой отсылки к мазохистскому наслаждению пары, которая предшествовала им? Основа истории задана заранее, чтобы на ней могло разыграться «модерато кантабиле» другое удвоение, удвоение матери и ее сына. Мать и сын достигают вершины подобного воображаемого отражения, в котором идентичность женщины утопает в любви к своему ребенку. Если дочь и мать могут быть соперницами и врагами («Любовник»), мать и ее мальчик представляются в «Модерато кантабиле» в качестве чистой всепоглощающей любви. Подобно вину и еще до того, как она начала пить, мальчик поглощает Анн Дэбаред; она смиряется с собой только в нем – оказываясь терпимой и восхищенной; он – ось, которая заменяет подразумеваемые любовные разочарования и открывает ее слабоумие. Сын – это видимая форма безумия обманутой матери. Без него она, возможно, умерла бы. А с ним она погружается в водоворот любви, практических или образовательных мероприятий, но также и одиночества, в вечное изгнание к другим и к самой себе. Словно бы в виде обыденной и банальной копии той женщины, которая в начале романа хотела, чтобы ее убил любовник, мать Анн Дэбаред проживает теперь экстатическую смерть в любви к своему сыну. Продолжая раскрывать мазохистские глубины желания, эта сложная фигура (мать – сын/любовница – любовник/страстная мертвая – страстный убийца) показывает, какими нарциссическими и аутосенсуальными наслаждениями держится женское страдание. Сын – это, конечно, воскресение его матери, но и наоборот – в нем продолжают жить ее мертвецы, то есть ее унижения, ее неназванные травмы, ставшие живой плотью. Чем больше материнской любви веет над страданием женщины, тем больше ребенок попадает в плен болезненной и утонченной нежности...

Японец и немец («Хиросима, любовь моя») – тоже двойники. В любовном опыте молодой женщины из Невера японец оживляет воспоминание о ее мертвом любовнике, однако оба мужских образа смешиваются в галлюцинаторной головоломке, предполагающей, что любовь к немцу сохраняется, так что ее невозможно забыть, тогда как, наоборот, любовь к японцу обречена на смерть. Удвоение и обмен атрибутами. В результате такого странного осмоса на витальную силу того, кто пережил катастрофу Хиросимы, наброшена вуаль мрачной судьбы, тогда как бесповоротная смерть другого сохраняется – как прозрачная дымка – в травмированной страсти молодой женщины. Это умножение объектов любви рассеивает идентичность героини: она относится уже не ко времени, а к пространству взаимного заражения отдельных индивидуальностей, в котором ее собственное существо колеблется – в горе и восхищении.

Преступная тайна

В «Вице-консуле» эта техника удвоения достигает своего апогея. Экспрессионистскому безумию буддистской монахини из Саваннакхета – которая продолжает тему азиатской женщины с больной ногой из «Плотины против Тихого океана»[1] – отвечает декадентская меланхолия Анн-Мари Штретер. По сравнению с вопиющей нищетой и гниющим телом азиатской женщины венецианские слезы Анн-Мари Штретер кажутся пышным и неприемлемым капризом. Однако их контраст стирается после того, как в него вступает боль. На фоне болезни образы двух женщин смешиваются друг с другом, так что эфирный универсум Анн-Мари Штретер приобретает размерность безумия, которая у него вовсе не обязана была появиться, если бы не отпечаток другой странницы. Две музыкантши: одна пианистка, а другая – безумная певица; две изгнанницы: одна из Европы, а другая – из Азии; две травмированные женщины: одна – невидимой травмой,

1 Ibid. P. 119.

а другая – пораженная гангреной жертва социального, семейного и человеческого насилия... Этот дуэт становится трио благодаря прибавлению другой копии, на этот раз мужского пола – вице-консула Лагора. Странный герой, в котором угадывается архаическая, никогда не признаваемая скорбь и который известен только своими садистическими актами – вонючками в школе, стрельбой по живым людям в Лагоре... Правда это или нет? Вице-консул, которого все боятся, становится сообщником Анн-Мари Штретер и влюбленным, обреченным лишь на ее холодность, поскольку даже слезы обольстительницы предназначаются не ему. Не оказывается ли вице-консул порочной, но возможной трансформацией меланхоличной посланницы, ее мужской копией, ее садистическим вариантом, выражением отыгрывания, на которое она никогда не идет даже в коитусе? Быть может, гомосексуалистом, любящим невозможной любовью женщину, которая в своей сексуальной скорби, преследуемой желанием без удовлетворения, хотела бы быть как он – вне закона, вне досягаемости. Трио этих безумцев – буддистской монахини, вице-консула и депрессивной женщины – составляет универсум, который ускользает от других героев романа, даже если они весьма привязаны к посланнице. Рассказчице он дает почву для ее психологических исследований, то есть преступную и безумную тайну, которая покоится под поверхностью нашего дипломатического поведения и чьим скромным свидетельством является печаль некоторых женщин.

Любовный акт часто оказывается поводом для подобного удвоения, при котором каждый партнер становится двойником другого. Так, в «Болезни смерти» смертоносная одержимость мужчины смешивается с убийственными размышлениями его любовницы. Слезы мужчины, наслаждающегося «отвратительной хрупкостью» женщины, соответствуют ее усыпленному, отстраненному молчанию и выявляют его смысл, то есть страдание. То, что она считает лживостью его речи, которая не соответствует возвышенной реальности вещей, оказывается отраженным в ее собственном бегстве,

когда она, потеряв интерес к своей страсти, покидает комнату их любовных утех. Так что в итоге два героя представляются словно бы двумя голосами, двумя волнами *«между белизной простынь и белизной моря»*[1].

Выцветшая боль наполняет этих мужчин и женщин, двойников и копии и, затопляя их, лишает их всякой иной психологии. Теперь эти кальки индивидуируются только за счет их имен собственных – несравнимых, непроницаемых черных бриллиантов, которые сливаются на промежутке страдания. Анн Дэбаред, Лол В. Штайн, Элизабет Алион, Майкл Ричардсон, Макс Тор, Штайн... Кажется, что имена концентрируют в себе и удерживают историю, которая, быть может, неизвестна их носителям точно так же, как и читателю, – историю, которая проступает в их странном созвучии и почти завершается, открываясь нашим собственным бессознательным странностям, когда эти имена внезапно, хотя и ожидаемо, становятся для нас незнакомыми.

Событие и ненависть. Между женщинами

Как отзвук смертоносного симбиоза с матерями страсть между двумя женщинами оказывается одной из наиболее сильных фигур раздвоения. Когда Лол В. Штайн видит, что ее жених достался Анн-Мари Штретер (которую саму это преимущество вовсе не удовлетворяет, так что с ее безутешной печалью мы столкнемся в «Вице-консуле»), она уходит в скорбную и недоступную для других изоляцию: *«ничего не знать о Лол уже означало знакомство с ней»*[2]. Однако несколько лет спустя, когда все думают, что она исцелилась и что ее брак вполне счастлив, она подглядывает за любовными утехами своей старинной подруги Татьяны Карл и Жака Холда. Она влюблена в саму эту пару и особенно в Татьяну – она захочет занять ее место, оказавшись в тех же самых объятиях, в той же самой постели. Это присвоение страсти другой

---

1 La Maladie de la mort // Op. cit. P. 61.

2 Le Ravissement de Lol V. Stein // Op. cit. P. 81.

женщины – причем Татьяна тут является заменой первой соперницы, Анн-Мари Штретер, и, в конечном счете, матери – осуществляется и в обратном направлении: Татьяна, которая раньше была веселой и легкомысленной, теперь начинает страдать. Две женщины становятся кальками, копиями друг друга в том сценарии боли, который в восхищенных глазах Лол В. Штайн управляет всем распорядком мира: «...*Вокруг нее вещи уточняются, и она внезапно замечает их острые грани, остатки, которые разбросаны по всему миру, которые кружат, вот этот кусок, наполовину уже съеденный крысами, боль Татьяны, она видит это, она стеснена, повсюду чувство, и скользишь на этом жире. Она считала, что было возможно время, которое поочередно наполнялось и опустошалось, пополнялось и убывало, а потом и то, что еще готово, все еще готово послужить – она в него еще верит, она в него верит по-прежнему, никогда она не исцелится*»[1].

Двойники размножаются и в зеркале «Разрушить, сказала она», кружа над темой разрушения, которая, будучи названной в самом теле текста, проступает на поверхности, дабы прояснить название и сделать понятными все отношения, инсценируемые романом. Элизабет Алион, впавшая в депрессию вследствие несчастной любви и мертворожденной дочери, удаляется в унылую гостиницу, населенною больными. Там она встречает Штайна и его двойника Макса Тора, двух евреев, которые вечно пытаются стать писателями: «*С какой же силой порой мы вынуждены не писать*»[2]. Двое мужчин, связанных невысказанной страстью, в которой угадывается гомосексуальность и которая может быть записана только при посредстве двух женщин. Он любит/они любят Алису и очарованы Элизой. Алиса Тор обнаруживает, что ее муж очень доволен знакомством с Элизой, которая соблазняет Штайна, поэтому она позволяет ему сблизиться с ней и полюбить ее (читатель волен сам составлять диады на основе этой

1 Ibid. P. 159.

2 См.: *Duras Marguerite*. Détruire, dit-elle. P.: Minuit, 1969. P. 46.

многообещающей сюжетной линии). Она ошеломлена тем открытием, что Макс Тор счастлив оказаться в этом калейдоскопическом универсуме двойников – вместе со Штайном и, несомненно, из-за Элизы? Но он подтверждает, что также и из-за самой Алисы: ««Разрушить», – сказала она»[1]. Сколько бы это разрушение ни было ей близко, Алиса отражается в Элизе, дабы открыть в двусмысленности идентификации и разложения подлинное безумие, скрывающееся под внешностью молодой и здоровой женщины. «*Я – та, кто боится, – продолжила Алиса, – боится того, что ее бросят, боится будущего, боится любить, боится насилия, обилия, боится неизвестного, голода, нищеты, истины*»[2].

Какой истины? Своей или истины Элизы? «Разрушить, сказала она». Две женщины, однако, понимают друг друга. Алиса – глашатай Элизы. Она повторяет ее фразы, она свидетельствует о ее прошлом и предсказывает ее будущее, в котором она, однако, видит лишь повторения и двойников, тем более что из-за чуждости каждой героини ее самой каждый со временем становится своим собственным двойником и своим собственным другим.

«Элизабет не отвечает.

– Мы были знакомы в детстве, – говорит она. – Наши семьи дружили.

Алиса повторяет тихо:

„Мы были знакомы в детстве. Наши семьи дружили“.

Пауза.

– Если бы вы его любили, если бы его любили хотя бы одинединственный раз в жизни, вы бы любили и других, – говорит Алиса, – Штайна и Макса Тора.

– Я не понимаю, – говорит Элизабет, – но…

– Это случится в другое время, – говорит Алиса, – позднее. Но это не будут ни вы, ни они. Не обращайте внимания на мои слова.

---

1 Ibid. P. 34.

2 Ibid. P. 72.

– Штайн говорит, что вы сошли с ума, – говорит Элизабет.

– Штайн все говорит»[1].

Две женщины говорят друг с другом как эхо; одна заканчивает фразы другой, а другая их отрицает, зная при этом, что в них высказана часть их общей истины, их сообщничества.

Определяется ли эта двойственность тем фактом, что они женщины, то есть тем, что они разделяют одну и ту же пластичность, называемую истерической и предполагающую готовность принять собственный образ за образ другого («*Она испытывает то, что испытывает другой*»[2])? Или же тем, что они любят одного и того же удвоенного мужчину? Тем, что не обладают устойчивым объектом любви, тем, что рассекают этот объект на отражения неуловимых отблесков, когда ни одна ось не способна остановить и успокоить хроническую и, быть может, материнскую страсть?

В самом деле, мужчина видит ее – их – в своих снах. Макс Тор, любящий свою жену Алису, но не забывающий, что он является двойником Штайна, называет ее во сне Элизой, тогда как сам Штайн во сне произносит имя «Алиса»... Элиза/Алиса. Всегда получается так, что *«обе они захвачены зеркалом.*

Мы похожи друг на друга, – говорит Алиса, – мы любили бы Штайна, если бы его можно было любить.

<...>

– Как вы красивы, – говорит Элизабет.

– Мы женщины, – говорит Алиса, – смотрите.

<...>

– Я люблю вас и желаю вас, – говорит Алиса»[3].

Хотя на помощь им приходит омонимия, здесь реализуется вовсе не их идентификация друг с другом. По ту сторону мимолетного мгновения зеркального гипнотического признания открывается – в головокружении – невозможность быть другой. Гипноз (формулу которого можно было бы выразить

1 Ibid. P. 102–103.

2 Ibid. P. 131.

3 Ibid. P. 99–101.

так: *«одна – это другая»*) сопровождается болью, возникающей из той констатации, что слияние их тел невозможно, что они никогда не станут неразлучными матерью и дочерью – дочь Элизабет мертва, дочь разрушена при рождении. Что еще больше децентрирует каждую героиню, опустошая их и так уже неустойчивые идентичности.

Каковы составляющие этой смеси гипноза и утопической страсти?

Ревность, сдержанная ненависть, очарование, сексуальное желание к сопернице и к ее мужчине – вся эта гамма разыгрывается в поведении и речах этих лунатических созданий, которые проживают «беспредельную боль» и жалуются, но не высказывая ее, а *«словно бы распевая»*[1].

Сила этих страстей, несводимых к словам, усмиряется главным образом за счет сдержанности в поведении, которое словно бы уже обуздано усилием, направленным на то, чтобы придать ему форму, и словно бы уже предопределено неким текстом. Поэтому крик ненависти не достигает всей свой дикарской жестокости. Он преобразуется в музыку, которая (напоминая об улыбке Мадонны или Джоконды) делает видимым знание самой по себе невидимой, скрытой, маточной тайны и передает культуре облагороженную боль – боль восхищенную, но по-прежнему неуспокоенную, остающуюся за гранью слов. В музыку одновременно нейтральную и разрушительную: *«ломающую деревья и поражающую стены молнией»*, иссушающую гнев до состояния *«возвышенной нежности»* или до *«абсолютного смеха»*[2].

Утоляется ли женская меланхолия отношениями с другой женщиной, если ту можно представить в качестве привилегированной партнерши мужчины? Или же она тут как раз снова усиливается – быть может, именно по причине невозможности встретить – и удовлетворить – другую женщину? Во всяком случае, в отношении между женщинами иссякает

---

1 Ibid. P. 126.

2 Ibid. P. 135–137.

ненависть, которая была захвачена и проглочена внутрь – туда, где в заключении покоится архаичная соперница. Когда же депрессия находит выражение, она эротизируется через разрушение – в вспышке насилия по отношению к матери, в грациозном уничтожении подруги.

Доминирующая мать, расстроенная и безумная, в «Плотине против Тихого океана» захватывает центральную роль и определяет сексуальность своих детей: *«Отчаявшаяся от самой надежды»*[1]. *«Доктор возводил начало этих приступов к крушению плотин. Возможно, он ошибался. Столько озлобления – год за годом, день за днем. У него была не одна причина. У него их было тысячи, включая и крушение плотин, несправедливость мира, вид собственных детей, которые купались в реке <…> Умереть от этого, умереть от несчастья»*[2]. Измотанная «промашкой», ошеломленная щедрой сексуальностью своей дочери, эта мать становится жертвой приступов. *«Она продолжала стучать, словно бы ее принуждала какая-то необходимость, которая не могла ее отпустить. Сюзанна, стоявшая полуголой в своем разорванном платье, плакала <…> А если я хочу ее убить, если мне понравится ее убить?»*[3] – говорит она о своей дочери. Под напором этой страсти Сюзанна отдается, не любя никого. За исключением, возможно, своего брата Джозефа. И это инцестуозное желание, разделяемое и реализуемое ее братом в жесте злобном и почти преступном (*«…Я спал со своей сестрой, когда спал с ней»*[4]), вводит главную тему всех последующих романов – невозможность любви, ограниченной двойниками…

После имплозии материнской ненависти в слабоумие сумасшедшей буддистской монахини («Вице-консул») разрушение матери/дочери («Любовник») создает убежденность, что ожесточение матери против дочери – это «событие»,

1 Un barrage contre le Pacifique // Op. cit. P. 142.

2 Ibid. P. 22.

3 Ibid. P. 137.

4 Ibid. P. 257.

которое дочь, ненавидящая и любящая свою родительницу, выслеживает, испытывает и с изумлением воссоздает: «*Во время приступов мать бросается на меня, запирает меня в комнате, бьет меня кулаками, дает пощечины, раздевает меня, приближается ко мне и прощупывает мое тело, белье, она говорит, что она ощущает духи китайца…*»[1].

Таким образом, неуловимый двойник открывает настоятельность архаичного объекта любви, объекта неуправляемого и воображаемого, который своим господством и своей уклончивостью, своей сестринской или материнской близостью, как и своей неприступной и, следовательно, ненавистной и ненавидимой внеположностью предает меня смерти. Все фигуры любви сходятся к этому аутосенсуальному, опустошающему объекту, даже если они снова и снова приводятся в движение шкивом, заданным присутствием мужчины. Желание мужчины, часто находящееся в центре, тем не менее, всегда отстраняется и принижается оскорбленной и тайно могущественной холодностью женщин.

Все эти мужчины – китаец из «Любовника», японец из «Хиросимы» – иностранцы, и к ним присоединяется цепочка евреев или потерявших свои корни дипломатов… Их – чувственных и одновременно отвлеченных – гложет страх, что их страсть никогда не будет господствовать. Этот пламенный страх – словно бы кромка, ось или стыковка зеркальных игр женщин, в которых развертывается плоть боли, скелетом которой являются мужчины.

В зазеркалье

Неутолимая неудовлетворенность, пусть даже восхищенная, открывается в выстроенное подобным образом пространство, которое разделяет двух женщин. Его можно было бы грубо назвать женской гомосексуальностью. Но у Дюрас речь скорее идет о вечном ностальгическом поиске того же самого как другого, другого как того же в палитре

1 L'Amant // Op. cit.P. 73.

нарциссического миража или гипноза, который рассказчице представляется неизбежным. Она рассказывает о психической подоплеке, предшествующей всем нашим набегам на иной пол, той подоплеке, которая продолжает ощущаться в случайных и рисковых встречах мужчин и женщин. Обычно никто не обращает внимание на это почти маточное пространство.

И не без причины. Поскольку в этой крипте отражений разрушаются идентичности, связи и чувства. «Разрушить, сказала она». Однако общество женщин не обречено ни на дикость, ни на разрушительность. Из неустойчивости и невозможности непременно эротических связей оно выстраивает воображаемую ауру сообщничества, которое может оказаться слегка болезненным и по необходимости должно нести траур, поскольку оно топит в пропасти своей нарциссической подвижности любой сексуальный объект, любой возвышенный идеал. Никакие ценности не выдерживают этой «иронии сообщества» – так Гегель называл женщин, – разрушительность которой, однако, не всегда оказывается смешной.

Боль развертывает свой микрокосм благодаря удвоению героев. Они выстраиваются по двое – словно бы в зеркалах, которые увеличивают их меланхолию, доводя ее до насилия и бреда. Эта драматургия удвоения напоминает неустойчивую идентичность ребенка, который в зеркале обнаруживает образ своей матери лишь в качестве копии или эха (успокаивающего или пугающего) самого себя. То есть в качестве альтер эго, собравшегося из гаммы интенсивностей влечений, которые движут им, альтер эго, отделенного и поставленного против него, но никогда не являющегося устойчивым и всегда готовым к тому, чтобы захватить его, вернувшись враждебным бумерангом. Идентичность в смысле устойчивого и прочного образа самого себя, в котором будет выстроена автономия субъекта, возникает только по завершении этого процесса, когда зеркальная нарциссическая игра завершается ликующим принятием себя, что является делом Третьего.

Даже самые устойчивые из нас знают, однако, что прочная идентичность остается вымыслом. Боль в текстах Дюрас как раз и заклинает своими пустыми словами этот невозможный траур, который, если бы он был завершен, отделил бы нас от нашего патологического нутра и замуровал бы нас в виде независимых и единых в себе субъектов. Поэтому боль захватывает нас и влечет к опасным границам нашей психической жизни.

Модерн и постмодерн

Литература наших болезней – она сопровождает скорби, вызванные и усиленные, вне всяких сомнений, современным миром и при этом остающиеся основополагающими, трансисторическими.

Литература пределов – она такова еще и потому, что раскрывает пределы именуемого. Эллиптические речи героев, навязчивое упоминание «ничто», которое должно стать выжимкой болезни боли, указывают на крушение наших слов перед неименуемым аффектом. Это молчание, как мы сказали, напоминает «ничто», которое глаз Валери увидел в печи, раскаляющейся среди чудовищного хаоса. Дюрас не создает его оркестровку в отличие от Малларме, который искал музыку слов, или Беккета, оттачивающего синтаксис, который то топчется на месте, то судорожно бросается вперед, искажая поступательное развитие повествования. Удвоение героев, так же как и вписанное молчание как таковое, упор на «ничто» (и «нечего сказать») как предельное проявление боли приводят Дюрас к блеклости смысла. В соединении с риторической неловкостью это образует универсум волнующего и заразительного страдания.

Это письмо, в историческом и психологическом смысле определенное модерном, сегодня встречает вызов постмодерна. Речь идет теперь о том, чтобы видеть в «болезни боли» только один момент *повествовательного синтеза,* способного увлечь в свой сложный водоворот как философские размышления, так и эротические контратаки или же забавные

удовольствия. Постмодерн ближе к человеческой комедии, чем к пропасти страдания. Не утратил ли ад как таковой, подвергнутый в послевоенной литературе глубинному исследованию, свою инфернальную недоступность, став повседневной, прозрачной, почти банальной участью – то есть, «ничем» – как и наши «истины», отныне визуализированные, освоенные телевидением и в целом не такие уж и тайные?.. Желание комедии начинает сегодня теснить – не отказывая ей в признании – заботу об этой истине без трагедии, об этой меланхолии без чистилища. На память приходят Мариво и Кребильон.

Новый мир любви желает проявиться в вечном возвращении исторических и ментальных циклов. Зима заботы сменяется искусственностью подобия; блеклость скуки – захватывающим весельем пародии. И наоборот. То есть истина находит свой путь в переливах напускных увеселений – и так же она способна утвердиться в зеркальных играх боли. В конце концов, не определяется ли чудо психической жизни именно этими чередованиями защитных реакций и провалов, улыбок и слез, солнца и меланхолии?

Мастер живого слова

«Именем Отца, Сына… и Женщины?»

Юлия Кристева

«Юлия Кристева изменяет порядок вещей: она всегда разрушает последнюю, только что рожденную в науке концепцию, которая, казалось, могла бы нас удовлетворить и вселить в нас гордость: отвергая уже высказанное, ниспровергая власть монологической науки и преемственности, она настойчиво ищет истинное».

Ролан Барт

Читатель держит перед собой труд, написанный одним из самых известных и уважаемых в международной научной и культурной среде интеллектуалов – Юлией Кристевой, выдаюшимся французским психоаналитиком, философом, лингвистом, писателем.

Как это ни парадоксально, несмотря на то, что имя и работы Юлии Кристевой хорошо известны в российских философских и лингвистических кругах, с ними мало знакомы отечественные психологи, психиатры и психоаналитически

ориентированные специалисты. Парадокс состоит в том, что именно психоаналитический подход к пониманию проблем личности, языка, литературы, философии, антропологии, культуры, феминизма составляет сердцевину масштабного и новаторского творчества Кристевой. Трудно поверить, что автор более 40 книг по психоанализу, философии, семиотике, литературных романов является психоаналитиком, весь рабочий день которого с 1979 г. заполнен работой с пациентами. Юлия Кристева не только профессор университета Париж-VII имени Дени Дидро, но и титулярный член Парижского психоаналитического общества. Она регулярно преподает в Колумбийском университете и в Новой школе г. Нью-Йорк, в Университете Торонто, в различных университетах Европы и США.

За проводимые ею исследования Ю. Кристева удостоена множества наград и премий, самая значительная из которых – присуждаемая выдающимся гуманитариям современности премия Хольберга (аналог Нобелевской премии в области гуманитарных и общественных наук). В 2004 г. она стала первым лауреатом этой новой премии, получив ее «за новаторские междисциплинарные работы, посвященные исследованию проблем, возникающих на пересечении языка, культуры и литературы».

В 2006 г. за работы по исследованию скрытых основ «тоталитаризма» Юлия Кристева становится лауреатом премии Ханны Арендт. Обладатель высших французских наград, она является кавалером ордена искусств и литературы (1987), кавалером и офицером национального ордена «За заслуги» (1991, 2004), кавалером и офицером Ордена Почетного Легиона (1997, 2008). Наконец, она – член Американской академии искусств и наук (1998) и Британской академии (2002), почетный профессор различных престижных университетов Европы, Америки и Канады, в частности, Гарвардского университета.

Все российские словарные и энциклопедические статьи о Юлии Кристевой написаны философами и антропологами. Это отчасти связано с тем, что ее психологические

и психоаналитические труды оставались до сегодняшнего времени непереведенными на русский язык в отличие от философских и лингвистических работ, которые со значительным опозданием, но все же были изданы в России. Отмечая ведущую роль Кристевой в создании одного из наиболее влиятельных языков гуманитарной рефлексии XX в.– языка постструктурализма – в своей рецензии к вышедшему в 2004 г. на русском языке сборнику трудов Кристевой по семиотике (*Кристева Ю.* Избранные труды: Разрушение поэтики), Ян Левченко выдвигает свою версию малоизвестности выдающегося ученого для отечественного читателя: «Забавно… что в контексте исследований знаковых систем Кристеву поминали не намного реже, чем, скажем, Леви-Стросса или Барта, последних начали худо-бедно переводить и издавать еще в «те» времена. А ученица Барта, оказавшая позднее решающее влияние на своего учителя, Юлия Кристева была для советского читателя в сто раз вреднее французов с прогрессивными взглядами… Кристева была для нас с самого начала дама с явными политическими амбициями, дама в общем неудобная… Ее считали не только голосом новой науки об идеологиях, но и непосредственным носителем идеологий. Из России же она до сих пор видится ни больше, ни меньше „дивой французского постмодернизма, далекой и недоступной“». В другой рецензии, написанной уже на вышедший на русском языке в 2007 г. роман Ю. Кристевой «Смерть в Византии», Н. Александров использует еще более яркую ассоциацию: «Для человека гуманитарных интересов Кристева – культовая фигура, монстр, ихтиозавр, классик и матриарх».

Изданием этой книги мы надеемся ускорить процесс публикации в русском переводе других многочисленных психоаналитических, философских и лингвистических трудов Юлии Кристевой, с которыми уже давно знакомы читатели многих стран.

Творчество Кристевой отличается поражающим воображение разнообразием. Это не просто разрозненные вылазки в многочисленные области – философию и психоанализ,

литературу и литературоведение, социологию и культурологию, семиотику и политологию, искусствоведение и гендерные исследования... Каждый раз ей удается удерживать в поле внимания взаимодействие многоразличных сюжетов и связывать важнейшими концепциями ранее, казалось бы, никак не сопоставимые феномены внутренней и внешней реальности, например, такие как текст и телесность. Введя в область семиотики этот чуждый объект – телесность – и рассматривая его с точки зрения знаковости, Кристева значительно расширяет область семиотического анализа и развивает собственную концепцию семанализа, в которой на основе психоанализа синтезирует различные философские, лингвистические, культурологические и семиотические идеи. Другим всемирно известным достижением Юлии Кристевой является ключевая для постструктурализма концепция интертекстуальности, раскрывающая особые диалогические отношения текстов, которые строятся как мозаики цитат. Эта концепция используется Кристевой для анализа художественных произведений постмодернизма. Именно интертекстуальность – на разных уровнях, в разных формах – воплощается и в ее собственных произведениях, пронизанных свободным междисциплинарным переключением, позволяющим представить богатство многочисленных аспектов и взаимосвязей.

Даже в этой небольшой книге Юлии Кристевой удается наряду с магистральной линией психоаналитического исследования, включающего как клинический, так и теоретический компоненты, увязать в целостное концептуальное единство историко-философский анализ, нейропсихологические и психофармакологические данные, символические, мистические и религиозные аллегории, подробный анализ живописи Гольбейна, богословско-теологические искания, поэзию Нерваля, мифические повествования, прозу Достоевского, особенности православного христианства, художественное творчество Дюрас...

Эта книга позволяет нам соприкоснуться не только с многогранным творчеством Юлии Кристевой, но и с ней самой.

Как и в романах Достоевского через судьбы и взаимоотношения его героев мы со-прикасаемся с внутренним полилогическим миром самого автора, так и посредством оживающих при чтении трудов Кристевой художественных полотен, литературных персонажей, архаических мифов, внутренних страдающих, карающих и прощающих миров пациентов, поэтических образов, мы при-общаемся, со-переживаем, размышляем и раз-говариваем с одновременно многоликой и целостной Юлией Кристевой – мастером живого слова, мудрым и тонким психоаналитиком, любящей женщиной, страстной интеллектуалкой, изящным поэтом и свободно мыслящим человеком.

Доктор психологических наук,
старший научный сотрудник факультета психологии
МГУ имени М. В. Ломоносова
А. В. Россохин

Кандидат философских наук,
доцент факультета философии
МГУ имени М. В. Ломоносова
В. Ю. Кузнецов

Научное издание

Серия «Библиотека психоанализа»

Юлия Кристева

ЧЕРНОЕ СОЛНЦЕ

Депрессия и меланхолия

Редактор – *О. В. Шапошникова*
Оригинал-макет, верстка и обложка – *С. С. Фёдоров*
Корректор – *Л. В. Бармина*
Дизайн серии – *П. П. Ефремов*

ИД № 05006 от 07.06.01
Издательство «Когито-Центр»
129366, Москва, ул. Ярославская, 13
Тел.: (495) 682-61-02
E-mail: post@cogito-shop.com, cogito@bk.ru
www.cogito-centre.com

Сдано в набор 01.07.10. Подписано в печать 01.10.10
Формат 60×90/16. Бумага офсетная. Печать офсетная
Гарнитура ITC Charter. Усл. печ. л. 18. Уч.-изд. л. 11
Тираж 3000 экз. Заказ № 5307.

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных материалов в ОАО «Дом печати – ВЯТКА»
610033, г. Киров, ул. Московская, 122
Факс: (8332) 53-53-80, 62-10-36
http://www.gipp.kirov.ru
e-mail: pto@gipp.kirov.ru

Библиотека психоанализа



Юлия Кристева – выдающийся французский психоаналитик, философ, лингвист, писатель, профессор университета Париж-VII имени Дени Дидро, титулярный член Парижского психоаналитического общества, член Американской академии искусств и наук и Британской академии, почетный профессор престижных университетов Европы, Америки и Канады, автор более 40 книг. За проводимые ею исследования Ю. Кристева удостоена множества наград и премий, самая значительная из которых – присуждаемая выдающимся гуманитариям современности премия Хольберга.

Черное солнце – первая из многочисленных психологических и психоаналитических книг Ю. Кристевой, увидевшая свет на русском языке, в отличие от философских и лингвистических работ, которые со значительным опозданием, но все же были изданы в России. В этой небольшой книге, посвященной депрессии и меланхолии, ей удается наряду с магистральной линией психоаналитического исследования увязать в целостное единство историко-философские размышления, символические, мистические и религиозные аллегории, тонкий анализ живописных, поэтических и прозаических произведений разных эпох и народов.


ISBN 978-5-89353-326-2
9 785893 533262